



Serena Russo

*“Relações metafóricas entre o Design e o Teatro:
um caso de estudo de Design de cenários no âmbito do Teatro do Noroeste -
CDV”*

Nome do Curso de Mestrado em

Design Integrado

Trabalho efetuado sob a orientação de:

Professora Doutora Liliana Soares

e coorientação de

Dr. Ricardo Simões

Fevereiro de 2018

Presidente: João Carlos Monteiro Martins
Professor Adjunto do IPVC-ESTG
Coordenador do curso

Vogal: XXXXXXXXXXXXXXXX
Arguente

Vogal: Liliana C. Marques Soares e Aparó
Professora Adjunta do IPVC-ESTG
Orientadora

“Só não entende o coração quem não sabe escutá-lo”

(José de Almada Negreiros)

AGRADECIMENTOS

À minha Orientadora, a Professora Doutora Liliana Soares, por ter sempre acreditado em mim mais do que eu acreditasse em mim mesma. Por me ter aconselhado como uma mãe faz com a sua filha, ensinando-me a nunca desistir e a reagir a todos os momentos negativos, olhando-os não como obstáculos, mas sim como oportunidades que o presente nos oferece para melhorar-nos. Por ter depositado em mim a sua total confiança e por me ter guiado ao longo deste percurso, transmitindo-me toda a sua paixão e os seus conhecimentos.

Ao meu Coorientador, o Doutor Ricardo Simões, por me ter transmitido a sua imensa cultura, paixão e dedicação para o Teatro. Para a sua curiosidade perante a cultura teatral italiana que me permitiu sempre de me questionar, testar-me, buscar respostas e aprender mais sobre aspectos da minha própria cultura que eu mesmo não sabia. Por ter permitido que tudo isso se tornasse possível e por ter acreditado em mim.

À todo o pessoal do Teatro Sá de Miranda e, de forma muito particular, à Companhia do Teatro Do Noroeste - CDV por me fazeres sentir em casa, por me ter transmitido todo o amor e o carinho que só uma grande família pode dar. Por ter compartilhado comigo momentos negativos e positivos, emoções fortes e irrepetíveis, por todos os momentos de seriedade e de jogo. Para o “BIDIBIDIBOP!” que nunca vou esquecer; por me ter integrado em seus exercícios de concentração e me ter mostrado seus métodos criativos; para toda uma série de experiências inesquecíveis que, juro, sempre permanecerão no meu coração. Por ter mostrado ser uma ótima equipa; pela empatia que distingue este grupo muito unido; pela energia e pelo desejo de fazer que me transmitiram. Por me ter ensinado a acreditar nos sonhos, por me ter ajudado a realizar um destes... Obrigada.

Ao Professor Ermanno Aparo, por me ter sempre incitada e exortada a mostrar as minhas qualidades. Para os ensinamentos académicos e de vida que me transmitiu. Pelo amor forte que compartilhamos com a nossa Sicília.

Ao Federico, colega solidário, companheiro de casa perfeito, amigo confiável e irmão especial. Por ter sido, por quase dois anos, a minha única família toda as vezes que me sentia sozinha; por ter compartilhado comigo as paredes da nossa casa, os conselhos, as brigas, os risos e os choros, a loucura, os amigos, a comida, o café, o dia, a tarde, a noite...por tudo mesmo! Por me ter ajudado a encontrar a calma em meus momentos de

desespero, mesmo que fosse difícil, para ele mesmo, controlar sua enorme ansiedade. Por ter cozinheiro para mim, quando me viu imersa e perdida no estudo. Por cada dia passado ao seu lado e em sua companhia. Obrigada.

Ao meu Pai, à minha Mãe e ao meu irmão Mario, minhas maiores certezas, por ter acreditado nos meus sonhos e porque sei que sempre acreditarão nisso. Por me ter apoiado, mesmo a distância.

À minha avó Franca e à minha tia Ivana, as quem eu amo tanto e que sempre me transmitiram muita força. Por ter estado sempre ao meu lado e porque sei que continuarão a estar. Pelos seus sorriso especial, pelas suas positividade e doçura. Não seria suficiente uma vida para agradecer.

À Claudia, por me ter amado e protegido como uma irmã, por ter sofrido as minhas mudanças de humor e por ter estado sempre perto de mim. Para me fazer sentir especial pelo que sou, mesmo quando mostro a pior parte de mim. Por quase 10 anos de amizade, obrigada.

À Sara, a pessoa mais forte que conheço, por me ter ensinado que sempre vale a pena lutar. Por ter dado à luz um milagre chamado Julian, que eu prometo amar para sempre. Para ser um ótimo exemplo de mulher e de mãe. Para me inspirar segurança e total confiança. Muito obrigada.

Ao Cristian, meu raio de sol, para me iluminar a vida de uma luz cheia. Para me fazeres sentir viva, pela forte sinergia que nos liga, mesmo quando estamos longe.

À todos os meus amigos: aos antigos para estarem presentes em cada um dos meus regressos a casa; aos novos por terem transformado a minha vida. A todos aqueles que me amam, que mostram grande carinho e que continuam a estar presentes na minha vida, porque sem eles não seria o que sou hoje. Todos vocês são pedaços do meu coração. Obrigada a todos!

RESUMO

A presente investigação tem o intuito de refletir sobre o papel do Design na construção de novas soluções e aplicações de cenários e adereços, em parceria com o Teatro do Noroeste – CDV de Viana do Castelo, nomeadamente, revisitando e interpretando a peça “*Antes de Começar*” de José de Almada Negreiros, encenação que tem o intuito de homenagear o próprio autor por ocasião do seu 125º aniversário de nascimento.

Tendo em vista a importância da ligação entre o Teatro e o Design no âmbito da criação teatral, o foco principal do pensamento que se seguirá abrange um processo criativo que utiliza o espaço do Teatro como um lugar para a experimentação na criação de cenários e adereços, e busca refletir sobre a importância do espaço teatral, considerando-o como um elemento mediador de sensações e conhecimento sobre a figura de José de Almada Negreiros. A cenografia constitui de facto uma ferramenta útil, fruto da síntese da cultura estudada ao longo da fase preliminar de projeto, e quer mediatizar o público a percepção desta cultura.

A utilização de uma metodologia baseada no *Meta-projeto* revela-se uma possibilidade para o Design representar um novo critério de ação dentro de um processo aberto, nomeadamente, um sistema capaz de atingir uma dimensão mais versátil, importando novos conhecimentos nas lides teatrais.

Com esta investigação, os autores pretendem provar que o Design pode contribuir positivamente para solucionar problemas práticos e concretos da companhia Teatro do Noroeste – CDV, contribuindo quer para dignificar o papel do desenho, quer para contribuir para a inovação da cultura teatral - tendo o cuidado de não perder os seus valores tradicionais - através um método projetual de carácter crítico e experimental, orientado para a evolução de diferentes fases diretas de criação.

Neste estudo, o desenho não pode prescindir da base metodológica, pois representa o instrumento principal e constitui a expressão direta do pensamento que levou à sua realização. Durante a fase de desenho, de fato, reuniu-se uma componente criativa - associada ao estudo do período histórico do Movimento do Futurismo e dos seus protagonistas - e uma componente racional - fruto da necessidade de responder aos critérios da peça teatral e às diretrizes da sua encenadora. Entre a formulação das propostas de projeto e a sua construção real, o desenho permitiu dar forma à consciência crítica do designer, tornando-se o testemunho da sua legitimidade de ação no âmbito da criação de cenografia e adereços para um espetáculo de Teatro.

Esta investigação objetiva pensar ao espaço cénico como um centro dinâmico, como lugar de reorganização de signos e como espaço de mediação de cultura.

Com este estudo, pretende-se provar que a figura do designer pode ser capaz de se mover dentro de um sistema aberto e flexível, adaptando-se às diferentes necessidades de projeto e aos processos de transformação de um espaço cênico a partir de simples intuições formais e passando por uma série de fases de verificações praticas, onde se destaca a sua peculiaridade criativa.

Palavras-chave: *Cenário, Teatro, Meta-projeto, Futurismo, Desenho*

ABSTRACT

The present research aims to reflect on the role of Design in the construction of new solutions and applications of scenarios and props, in partnership with the Teatro Do Noroeste - CDV of Viana do Castelo, especially, revisiting and interpreting the play “*Antes de Começar*” by José de Almada Negreiros, a staging that aims to honor the his own author on the occasion of his 125th birthday.

In view of the importance of the connection between Theater and Design in the context of theatrical creation, the main focus of the thought that follows, will be a creative process that uses Theater space as a place for experimentation in the creation of scenarios and props, and seeks to reflect on the importance of theatrical space, considering it as a mediating element of sensations and knowledge about the figure of José de Almada Negreiros. Scenography is indeed a useful tool, result of the synthesis of the culture studied throughout the preliminary phase of the project, and wants to mediate the public to the perception of this culture.

The use of a methodology based on the *Meta-project* reveals a possibility for Design to represent a new criterion of action into an open process, in particular, into a system capable of reaching a more versatile dimension, importing new knowledge in the theater context.

With this research, the authors intend to prove that Design can contribute positively to solve practical and concrete problems of the company of Teatro do Noroeste - CDV, contributing both to dignify the role of drawing and to contribute to the innovation of theatrical culture - taking care of not losing their traditional values - through a project method of critical and experimental nature, oriented to the evolution of different direct phases of creation.

In this study, drawing cannot be separated from the methodological base, because it represents the main instrument and constitutes the direct expression of the thought that led to its realization. During the drawing phase, in fact, a creative component - associated with the study of the historical period of the Futurism Movement and its protagonists - was assembled with a rational component - result of the need to respond to the criteria of the play and the guidelines of the stage director. Between the formulation of the project proposals and their actual construction, the action of drawing allowed to give shape to the critical awareness of the designer, becoming the testimony of its action legitimacy in the ambit of creating scenography and props for a theater show.

This study aims to think of scenic space as a dynamic center, as a place for the reorganization of signs and as a space for mediation of culture.

With this study, it is tried to prove that the figure of the designer can be able to move into an open and flexible system, adapting to the different project needs and the processes of transformation of a scenic space from simple formal intuitions and passing through a series of practical verification phases, where his creative peculiarity stands out.

Keywords: *Scenery, Theater, Meta-project, Futurism, Drawing*

ÍNDICE GERAL

1. INTRODUÇÃO	29
1.1. Objeto de Estudo	29
1.2. Questões de investigação	31
1.3. Hipótese de investigação	31
1.4. Motivações de interesse	32
1.5. Objectivos	33
1.5.1. Objectivo Geral	33
1.5.2. Objectivo Específicos	34
1.6. Metodologia de investigação	35
1.6.1. Primeira Parte	35
1.6.2. Segunda Parte	36
2. A CENOGRAFIA COMO MEDIADORA CULTURAL ENTRE O TEATRO E O DESIGN	37
2.1. Apresentação do tema	37
2.2. A Cenografia no Teatro Contemporâneo e a sua Relação com o Design	42
2.3. O contexto italiano: o Futurismo e o Teatro Sintético de Filippo Tommaso Marinetti	43
2.3.1. O papel de Giacomo Balla, Fortunato Depero e Virgilio Marchi para a definição da cenografia como disciplina autónoma	51
2.3.1.1. Giacomo Balla e a cenografia como imagem em movimento	52
2.3.1.2. As composições geométricas, abstratas e antropomórficas de Fortunato Depero	54
2.3.1.3. Virgilio Marchi: o estudo do espaço arquitetónico para a construção do espaço cênico	57
2.3.2. Gio Ponti e o Pós-Guerra	59
2.3.3. Ezio Frigerio e a Atualidade	61
2.4. O contexto português: o Futurismo e o Manifesto Anti-Dantas de José de Almada Negreiros	63

2.4.1. O papel renovador de António Ferro, António Soares e António Pedro para as experiências de palcos futuristas portugueses	74
2.4.1.1. António Ferro e a experiência do Teatro-Manifesto	76
2.4.1.2. A versatilidade de António Soares e a conceção plástica dos espetáculos do primeiro Modernismo Português	79
2.4.1.3. António Pedro e o Teatro Diferente	90
2.4.2. José de Almada Negreiros e o Teatro Sensacionista	95
2.4.3. Ângela Rocha e a Atualidade	100
3. TRABALHO DE CAMPO: FASE DE RECONHECIMENTO E DE LEVANTAMENTO DO CONTEXTO DA CENOGRAFIA NO TEATRO DO NOROESTE – CDV	103
3.1. O Teatro Do Noroeste – CDV como Teatro de Intervenção	105
3.2. A peça (I)migrantes: reconhecimento das pessoas e dos espaços	107
3.3. A peça (I)migrantes: a cenografia da designer Andreia Lopes e o <i>modus operandi</i> do Teatro Noroeste – CDV	110
4. FESTIVAL DE TEATRO DE VIANA DO CASTELO	112
4.1. Apresentação do tema	112
4.2. Premissas para a fase de projecto	117
5. PROJETO “ANTES DE COMEÇAR” DE JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS	119
5.1. Apresentação e fundamentação do tema	119
5.2. O Papel do Desenho na Criação de Propostas para Cenografia	124
5.3. Hipóteses satisfatórias de projecto	127
5.4. Proposta de Projeto preliminar	132
5.4.1 Discussão de Ideias	132
5.5 Projeto <i>Antes de Começar</i> : Proposta Seleccionada e Aplicação	141
5.5.1. Parte 1: Painel Almada Negreiros	143
5.5.2. Parte 2 e 3: Coração e Painéis para Projeção de Videomapping	153
5.5.3. Parte 4: Baloço	158

5.5.4. O Cartaz do Espectáculo do designer Rui Carvalho	161
5.5.5. O Espectáculo	162
6. CONCLUSÕES	169
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	173
Anexo 1 – Diário (I)migrantes	183
Anexo 2 – Diário Festival de Viana Do Castelo	190

Índice das imagens com as referências bibliográficas

Figura 1	39
"José Capela, cenário do espetáculo <i>Pirandello</i> , Teatro Rivoli, Porto, 2015"	
Fonte: http://www.tndm.pt/pt/calendario/pirandello/ , acedido a 23/11/2017	
Figura 2	40
"Cenografia de Catarina Barros para <i>Pantagruel</i> , Teatro Experimental do Porto, 2015"	
Fonte: https://www.publico.pt/2016/06/01/culturaipsilon/noticia/eles-dao-vida-a-um-palco-1733592 , acedido a 23/11/2017	
Figura 3	41
"Cenografia de Fernando Ribeiro para <i>Coriolano</i> , Teatro Nacional D. Maria II (TNDM), Lisboa, 2014"	
Fonte: http://www.tndm.pt/pt/calendario/coriolano/ , acedido a 28/11/2017	
Figura 4	44
"O Manifesto do Futurismo no periódico francês <i>Le Figaro</i> , 1909"	
Fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/Manifesto_del_Futurismo , acedido a 20/11/2017	
Figura 5 - De cima para baixo e da esquerda para a direita:	45
"O Manifesto Técnico da Literatura Futurista, Marinetti, 1912"	
Fonte: http://www.arengario.it/opera/manifesto-tecnico-della-letteratura-futurista-4838/ , acedido a 20/11/2017	
"A imaginação sem fios e as palavras em liberdade, Marinetti, 1913"	
Fonte: http://www.arengario.it/opera/limmaginazione-senza-fili-e-le-parole-in-liberta-manifesto-futurista-11657/ , acedido a 20/11/2017	
"Montagne+Vallate+Strade, Marinetti, parolibero, 1915"	
Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Marinetti-Motagne.jpg , acedido a 20/11/2017	
"Tavola parolibera, Marinetti, 1917"	
Fonte: http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/pagine/mostre/pagina_899.html , acedido a 20/11/2017	
Figura 6	47
"Manifesto, O Teatro Futurista Sintetico, Marinetti, 1915"	

Fonte: <http://www.arengario.it/opera/il-teatro-futurista-sintetico-atecnico-dinamico-simultaneo-autonomo-alogico-irreale-5001/>, acedido a 20/11/2017

Figura 7: Da esquerda para direita: 48

“*Mafarka il futurista*, Marinetti, 1909”

Fonte: <https://barbarabattaglia.wordpress.com/2011/12/21/mafarka-il-futurista-filippo-tommaso-marinetti/>, acedido a 20/11/2017

“*Zang tumb tumb*, Marinetti, 1914”

Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Zang_Tumb_Tumb, acedido a 20/11/2017

Figura 8 - De cima para baixo:..... 53

“Esboço para *Feu d'Artifice*, óleo sobre tela, 35 x 50 cm; Milano, Museo Teatrale alla Scala, Giacomo Balla, 1915”

Fonte: <http://arjelle.altervista.org/Tesine/Alessia/paradegenesi1bis.htm>, acedido a 20/11/2017

“*Feu d'artifice*, reconstrução em escala, 550 x 500 x 550 cm, Castelo de Rivoli Museu de Arte Contemporânea, Rivoli-Torino, Giacomo Balla, 1917”

Fonte: <https://www.castellodirivoli.org/opera/feu-dartifice/>, acedido a 20/11/2017

Figura 9 55

"Estudos de vestuários para *Le Chant du Rossignol*, folha de 12 esboços, caneta no papel, 20,5 x 26,5 cm, Rovereto, MART, Archivio do '900 Fondo Depero, F. Depero, 1916-17"

Fonte: <https://vestuarioescenico.wordpress.com/2015/10/10/fortunato-depero-el-no-representado-proyecto-para-le-chant-du-rossignol/>, acedido a 22/11/2017

Figura 10 - Da esquerda para a direita: 56

“*A Flora Mágica* para *Le Chant du Rossignol*, F. Depero, 1916-17”

Fonte: <https://vestuarioescenico.wordpress.com/2015/10/10/fortunato-depero-el-no-representado-proyecto-para-le-chant-du-rossignol/>, acedido a 22/11/2017

“Manifesto para as *Danças Plásticas* no Teatro dei Piccoli, Roma, F. Depero, 1918”

Fonte: <https://ipiccolidipodrecca.wordpress.com/2015/03/26/balli-plastici/>, acedido a 22/11/2017

Figura 11 58

"Virgilio Marchi, Bozzetto per *La Fantasma*, 19232"

Fonte: <http://docplayer.it/43230861-Virgilio-marchi-tecnico-con-spirito-futurista.html>,
acedido a 22/11/2017

Figura 12 60

"*L'importanza di chiamarsi Ernesto*", esboços (atti I e II-III), Gio Ponti, 1939.

Fonte: <http://www.aisdesign.org/aisd/gio-ponti-il-design-sinnamora-del-palcoscenico>,
acedido a 28/11/2017

Figura 13 62

"Cenário para *Tristan und Isolde*, Teatro San Carlo di Napoli, Ezio Frigerio, 2004-2005"

Fonte: https://www.peroni.com/lang_UK/scheda.php?id=51596, acedido a 28/11/2017

Figura 14 - Da esquerda para a direita: 63

"*Orpheu*, fascículo n.º 1, Janeiro–Fevereiro–Março de 1915, capa de José Pacheco"

"Folha de rosto do fascículo n.º 1, Janeiro–Fevereiro–Março de 1915"

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Revista_Orpheu, acedido a 04/12/2017

Figura 15 - Da esquerda para a direita: 64

"*Orpheu*, fascículo n.º 2, Abril–Maio–Junho de 1915"

"Folha de rosto do fascículo n.º 2, Abril – Maio – Junho de 1915"

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Revista_Orpheu, acedido a 01/12/2017

Figura 16 - Da esquerda para a direita: 65

"*Perspectiva Dinâmica de Um Quarto ao Acordar*, óleo sobre tela, Guilherme de Santa-Rita, 1912. Publicado na revista *Portugal Futurista*, 1917" e "Capa – *Portugal Futurista* n.º1, 1917"

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Guilherme_de_Santa-Rita, acedido a 30/11/2017

Figura 17 68

"*Manifesto Anti-Dantas e por extenso*, José de Almada Negreiros, 1915"

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Manifesto_Anti-Dantas, acedido a 01/12/2017

Figura 18 69

"*Retrato de Fernando Pessoa*", Almada Negreiros, 1954"

Fonte: <https://theartstack.com/artist/almada-negreiros/retrato-de-fernando-pessoa>,
acedido a 03/12/2017

Figura 19 - De cima para baixo e da esquerda para a direita:.....71

“*A Porta da Harmonia*, tela óleo, Almada Negreiros, 1957”

Fonte: https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/porta-da-harmonia-139006/, acedido a 03/12/2017

“*O Ponto de Bauhutte*, tela óleo, Almada Negreiros, 1957”

Fonte: https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/o-ponto-de-bauhutte-139008/, acedido a 03/12/2017

“*Quadrante I*, tela óleo, Almada Negreiros, 1957”

Fonte: https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/quadrante-i-139010/, acedido a 03/12/2017

“*Relação 9/10*, tela óleo, Almada Negreiros, 1957”

Fonte: https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/relacao-910-139012/, acedido a 03/12/2017

Figura 20 72

“*Começar*, Almada Negreiros, 1968-69”

Fonte: <https://gulbenkian.pt/almada-comecar/>, acedido a 03/12/2017

Figura 21 75

Capa *Revista de Teatro – Revista de Teatro e Música*, 1922”

Fonte: http://bibliotecadigital.fl.ul.pt/ULFLOM451276_12/ULFLOM451276_12_item1/, acedido a 30/11/2017

Figura 22..... 78

“Capa para a novela *Leviana* de António Ferro, ilustrada pelo António Soares, 1922”

Fonte: <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/exhibit/OwJCHJj3DFP5KQ?hl=pt-PT>, acedido a 06/12/2017

Figura 23.....80

“*Entre-acto modernista: o teatro e a dança na obra de António Soares*, Exposição do Museu Nacional do Teatro e da Dança, 2017”

Fonte: <http://observador.pt/especiais/antonio-soares-o-modernista-dos-palcos-que-almada-eclipsou/>, acedido a 02/12/2017

Figura 24.....81

"Pormenor do quadro *Entre Acto de ballet* em mostra na exposição do Museu Nacional do Teatro e da Dança (2017), Antonio Soares, 1920"

Fonte:<http://observador.pt/especiais/antonio-soares-o-modernista-dos-palcos-que-almada-eclipsou/>, acedido a 02/12/2017

Figura 25.....82

"*Natacha*, têmpera sobre tela, 162 x 125 cm, António Soares, 1928"

Fonte:https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Ant%C3%B3nio_Soares,_Natacha,_c_1928,_t%C3%AAmpera_sobre_tela,_162_x_125_cm.jpg, acedido a 06/12/2017

Figura 26 - De cima para baixo:83

"Maquete de cenário, Visão Sintética de Nova Iorque para a revista *A Cigarra e a Formiga*, estreada em 1930 no Teatro da Trindade em Lisboa, Antonio Soares, 1929"

Fonte:<https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/maquete-de-cen%C3%A1rio-vis%C3%A3o-sint%C3%A9tica-de-nova-iorque-revista-cigarra-e-formiga-teatro-da-trindade/UQGKpw1nCbZ1ww?hl=pt-PT>, acedido a 02/12/2017

"Maquete de cenário, peça Henrique IV, estreada no Teatro do Ginásio, Antonio Soares, 1930".

Fonte:<https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/maquete-de-cen%C3%A1rio-pe%C3%A7a-henrique-iv-teatro-do-gin%C3%A1sio/EAEeN9slZ88AKg?hl=pt-PT>, acedido a 02/12/2017

Figura 27 - Da esquerda para a direita:85

"Cartaz para a peça *Flor da Rua*, Teatro Avenida, Lisboa, António Soares, 1913"

"Cartaz para o Teatro Apolo, António Soares, 1914"

Fonte:<https://www.google.com/culturalinstitute/beta/exhibit/OwJCHJj3DFP5KQ?hl=pt-PT>, acedido a 06/12/2017

Figura 2886

"Desenhos e esboços de bailarinas de jazz para o estudo da decoração do *Bristol Club*, António Soares, 1918"

Fonte:<http://observador.pt/especiais/antonio-soares-o-modernista-dos-palcos-que-almada-eclipsou/>, acedido a 02/12/2017

Figura 29..... 87

"Telão do *Baile das Artes*, Clube Maxim's, António Soares, 1929"

Fonte: <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/exhibit/OwJCHJj3DFP5KQ?hl=pt-PT>, acedido a 06/12/2017

Figura 30 - De cima para baixo:88

"Esboço da cortina para a revista *A Rambóia* com trajes populares estilizados, Antonio Soares, Teatro Maria Vitória, Lisboa, 1928"

Fonte: <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/maquete-de-cortina-revista-a-ramb%C3%B3ia-teatro-maria-vit%C3%B3ria/fAEft7CmWK7dQQ>, acedido a 02/12/2017.

"Pormenor do esboço do cenário da peça *A Boneca e os Fantoches*, Antonio Soares, Teatro Nacional, Lisboa, 1930"

Fonte: <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/exhibit/OwJCHJj3DFP5KQ?hl=pt-PT>, acedido a 02/12/2017

Figura 3189

Estudos para as maquetes de cenário para a peça "*Electra - A Mensageira dos Deuses*", Teatro da Trindade, Antonio Soares, 1945.

Fonte: <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/exhibit/OwJCHJj3DFP5KQ?hl=pt-PT>, acedido a 06/12/2017

Figura 32 - Da esquerda para a direita:91

"*Aparelho Metafísico de Meditação*, produzido em madeira, plástico e latão cromado, 18 × 25 × 25 cm, António Pedro, 1935"

Fonte: <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/pecas/ver/133/artist>, acedido a 03/12/2017

"*Sabat, Dança e Roda*, óleo sobre tela, 93 × 93 cm, António Pedro, 1936"

Fonte: <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/pecas/ver/132/artist>, acedido a 03/12/2017

Figura 33 - Da esquerda para a direita: 93

"*Pequeno Tratado de Encenação*, António Pedro, 1962"

Fonte: <http://frenesilivros.blogspot.pt/2017/11/pequeno-tratado-de-encenacao.html>, acedido a 03/12/2017

“*Cadernos dum Amador de Teatro*, conjunto de 6 fascículos, Antonio Pedro, 1950”

Fonte: <http://www.doutrotempo.com/livros/cadernos-dum-amador-de-teatro/252/>,
acedido a 03/12/2017

Figura 34..... 94

“*Cadavre-exquis*, Antonio Pedro, Fernando Azevedo e José-Augusto França, 1947-48”

Fonte: <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/pecas/ver/337/artist>,
acedido a 03/12/2017

Figura 35..... 96

"Cenário para peça de teatro *Los Medios Seres* de Ramón Gómez de la Serna, tinta da china e guache sobre papel, 50 x 65 cm, José de Almada Negreiros, 1929"

Fonte: <https://gulbenkian.pt/museu/jose-almada-negreiros-maneira-moderno/relacoes-reciprocas/>,
acedido a 07/01/2018

Figura 36 - De cima para baixo e da esquerda para a direita: 97

“Estudo para figurino da personagem Igreja em *Auto da Alma*, Tinta-da-china sobre papel, 31,5 x 22 cm, José de Almada Negreiros, 1965”

Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/125326802109972276/>,
acedido a 08/01/2018

“Estudo para o cenário de *Auto da Alma*, Tinta-da-china sobre papel, 31,5 x 22 cm, José de Almada Negreiros, 1965”

Fonte: <http://modernismo.pt/livros/Almada%20todas%20as%20pe%20das%20mesmas%20coisas.pdf>,
acedido a 19/12/2017

“Fotografia de cena de *Auto da Alma*, pela Cª Rey Colaço Robles Monteiro”

Fonte: https://www.google.it/search?newwindow=1&tbm=isch&sa=1&ei=JyZTWs6xKIGwswGnzYHACg&q=almada+negreiros+cenario+auto+da+alma&oq=almada+negreiros+cenario+auto+da+alma&gs_l=psy-ab.3...458176.462235.0.463087.14.14.0.0.0.215.2001.0j12j1.13.0....0...1c.1.64.psy-ab..1.0.0....0.uiCYz_W3xNE#imgsrc=7ATLgjMv4c3oZM:,
acedido a 08/01/2018

Figura 37..... 101

“*Três dedos abaixo do joelho*”, José Manuel Castanheiro, 2012”

Fonte: <http://www.tndm.pt/pt/calendario/tres-dedos-abaixo-do-joelho/>,
acedido a 02/02/2018

Figura 38..... 102

"*Agamémnon*, Cenografia de Angela Rocha, Teatro Nacional D. Maria II, 2015"

Fonte: <http://www.tndm.pt/pt/calendario/agamemnon/>, acedido a 04/12/2017

Figura 39..... 106

"Workshops de Teatro direcionados a diversas faixas etárias, tematicamente relacionados com a Programação da companhia, em que são abordadas e experimentadas técnicas de interpretação e realização plástica e cénica"

Fonte: <http://www.centrodramaticodeviana.com/index.php?lg=1&id=78>, acedido a 03/02/2018

Figura 40. 109

"Oficina alugada no Teatro Municipal Sá de Miranda"

Figura 41 109

"Armazém da companhia Teatro Do Noroeste – CDV, na zona da Abelheira, onde concentram o espólio de guarda-roupa, cenários, adereços e onde há um laboratório de construção de cenografia"

Figura 42- Da esquerda para a direita:..... 111

"Cenário da peça (*I*)*migrantes*, encenada no Teatro Municipal Sá de Miranda, Andreia Lopes, 2017" e "Detalhe arame farpado do cenário, Andreia Lopes, 2017"

Fonte: <https://www.facebook.com/teatro.do.noroeste.cdv/photos/a.1124055020943274.1073741831.1124054907609952/1886036031411832/?type=3&theater>, acedido a 15/12/2017

Figura 43 - Da esquerda para a direita:..... 114

"Inauguração do primeiro dia da primeira edição do Festival de Teatro de Viana Do Castelo, durante a iniciativa *Leva-me Ao Teatro*: reprodução vivente do Logotipo do Festival na Praça da Liberdade de Viana Do Castelo, 10 de Novembro de 2017"

Fonte: Luís Lagadouro, (fotógrafo), 2017

"Logotipo do Festival de Teatro de Viana Do Castelo, detalhe Cartaz, 2017"

Fonte: <http://www.centrodramaticodeviana.com/index.php?lg=1&id=127>, acedido a 15/12/2017

Figura 44	114
<i>"Autocarro do Teatro, disponibilizado gratuitamente pelo Teatro do Noroeste, autocarro ida e volta para o Festival de Viana Do Castelo, 2017"</i>	
Fonte: Luís Lagadouro, (fotógrafo), 2017	
Figura 45	115
Exemplos de duas das iniciativas do Festival: <i>"Ver com as mãos"</i> , visitas guiadas para o reconhecimento tátil de Palco para os cegos, e <i>"Gestu"</i> , tradução dos espetáculos para a Linguagem Gestual Portuguesa e impressão em Braille das tramas, 2017.	
Fonte: Luís Lagadouro (fotógrafo), 2017	
Figura 46	116
<i>"O Digestivo, conversas com os atores no final de cada espetáculo, para partilhar comentários e perguntas com os atores e os encenadores"</i>	
Fonte: Luís Lagadouro (fotógrafo), 2017	
Figura 47	116
<i>"Canto do hall do Teatro Sá de Miranda dedicado à venda de t-shirts, sacos e crachás com a impressão do logotipo do Festival"</i>	
Fonte: Luís Lagadouro (fotógrafo), 2017	
Figura 48	122
<i>"Antes de Começar, coprodução do Teatro do Bolhão e do Teatro Municipal de Bragança, encenação de Joana Providência, com espaço cénico, figurinos e adereços de Cátia Barros, encenado no Teatro Municipal de Bragança e no Palácio do Bolhão em 2015, em Sever do Vouga e no Mosteiro de Tibães, em Braga, no Festival de Teatro infantil "Era uma Vez por Mês" em 2016"</i>	
Fonte: http://ace-tb.com/teatrobolhao/shows/antes-de-comecar/ , acedido a 11/01/2018	
Figura 49	123
<i>"Antes de Começar, produção da Companhia da Esquina, adaptação e dramaturgia de Jorge Gomes Ribeiro, concepção cénica de Jorge Gomes Ribeiro e Rita Fernandes, espetáculo encenado no Teatro da Luz e na Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2017"</i>	
Fonte: https://companhiadaesquina.com/project/antes-de-comecar/ , acedido a 11/01/2018	
Figura 50	127

"Primeiro esboço da primeira proposta de cenário e adereços para a peça *Antes de Começar* desenvolvido por Serena Russo com o Teatro do Noroeste – CDV, caneta e lápis em papel, 15 x 20 cm"

Figura 51 129

"Primeiros esboços para o estudo da construção da ampulheta e dos baloiços, para a peça *Antes de Começar* desenvolvido por Serena Russo com o Teatro do Noroeste – CDV, caneta e lápis em papel, 15 x 20 cm"

Figura 52 130

"Primeira maquete sem escada para o estudo da construção dos baloiços para a peça *Antes de Começar* desenvolvido por Serena Russo com o Teatro do Noroeste – CDV, caneta e lápis em papel, 15 x 20 cm"

Figura 53 131

"Primeiro esboço da segunda proposta de cenário e adereços para a peça *Antes de Começar* desenvolvido por Serena Russo com o Teatro do Noroeste – CDV, caneta e lápis em papel, 15 x 20 cm"

Figura 54 132

"Desenho, proposta preliminar de cenografia para a peça *Antes de Começar* desenvolvido por Serena Russo com o Teatro do Noroeste – CDV. Caneta e aguarelas em papel, 29,7 x 21 cm"

Figura 55 133

"Desenho de um coração geométrico como proposta preliminar de adereço de cena para a cenografia da peça *Antes de Começar* desenvolvido por Serena Russo com o Teatro do Noroeste – CDV. Caneta e aguarelas em papel, 29,7 x 21 cm"

Figura 56 – Da esquerda para a direita: 135

"Desenho de um painel como proposta preliminar de adereço para a cenografia da peça *Antes de Começar* desenvolvido por Serena Russo com o Teatro Do Noroeste - CDV, inspirado na obra de arquitetura *Reminiscência* de autoria de Catarina Almada Negreiros e Rita Almada Negreiros e as duas obras de Almada Negreiros. Ccaneta e aguarelas em papel, 29,7 x 21 cm"

“Auto-reminiscência de Paris, publicado no jornal *Diário de Lisboa* a 22 de junho de 1949, Almada Negreiros, não datado. Tinta da china sobre papel, 19 x 11,5 cm”

Fonte: <https://gulbenkian.pt/museu/jose-almada-negreiros-maneira-moderno/os-meus-olhos-nao-sao-meus-sao-os-olhos-do-seculo/>, acedido a 03/02/2018

Figura 57.....136

"Maquete em DAS, escala 1:20, para o estudo da construção dos baloiços para a cenografia da peça *Antes de Começar* desenvolvido por Serena Russo com o Teatro do Noroeste – CDV"

Figura 58.....137

"Simulação do baloiço suspenso para a evolução do estudo da construção dos baloiços para a cenografia da peça *Antes de Começar* desenvolvido por Serena Russo com o Teatro do Noroeste – CDV. Maquete em DAS, escala 1:20"

Figura 59..... 138

"Desenho de Serena Russo do adereço baloiço. Proposta preliminar de adereço para a cenografia da peça “*Antes de Começar*” desenvolvido com o Teatro do Noroeste – CDV. Caneta e aguarelas em papel, 29,7 x 21 cm”

Figura 60139

"Maquete do coração suspenso para a evolução do estudo da construção da estrutura do coração à medida real para a cenografia da peça *Antes de Começar* desenvolvido por Serena Russo com o Teatro do Noroeste – CDV. Cartão, cola quente e anéis de metal, para simular ganchos. Escala 1:20”

Figura 61..... 140

"Maquete do painel de Almada Negreiros, para a evolução do estudo da construção da estrutura do painel à medida real para a cenografia da peça *Antes de Começar* desenvolvido por Serena Russo com o Teatro do Noroeste – CDV. Palitos de madeira. Escala 1:20”

Figura 62..... 141

"Desenho da proposta seleccionada de cenografia para a peça *Antes de Começar* desenvolvida por Serena Russo com o Teatro do Noroeste – CDV. Caneta e aguarelas em papel, 29,7 x 21 cm”.

Figura 63 – De cima para baixo:.....	142
“Desenho a preto e branco da totalidade dos adereços no espaço cénico, desenvolvidos por Serena Russo com o Teatro Do Noroeste - CDV”. “Esquema numerado do processo de construção da cenografia, desenvolvido por Serena Russo”.	
Figura 64 – De cima para baixo e da esquerda para a direita:.....	144
1º) “Corte do ferro com um disco de corte para aproveitar o ferro das estruturas pré-existentes”	
“Corte das barras de ferro mais longas com uma serra de ferro”	
2º) “Soldagem de barras de ferro previamente cortadas”	
“Construção da base e da estrutura externa do módulo inferior do painel”	
Figura 65	145
“Construção do stencil em cartão prensado para o desenho da assinatura de Almada Negreiros”	
Figura 66	146
“Perfuração do cartão prensado com o berbequim de coluna para permitir que a lâmina do Tico-Tico perfure as partes internas das letras”	
Figura 67	146
“Entalhe das partes internas das letras em cartão prensado com o Tico Tico”	
Figura 68 - Da esquerda para a direita:.....	147
“Entalhe da parte externa das letras em cartão prensado com o Tico-Tico”. “Entalhe completo da assinatura de Almada Negreiros”	
“Polimento manual das letras para obter contornos lisos e precisos”	
Figura 69	147
“Processo de criação dos olhos em cartão prensado para o painel de Almada Negreiros, utilizando o mesmo processo usado para criar a assinatura”	
Figura 70 – Da esquerda para a direita:.....	148
“Barras de madeira cortadas a meio para obter barras longas de três centímetros de largura”	
“Corte à medida das barras de madeira para a criação do desenho final”	

Figura 71 – Da esquerda para a direita:	148
“A madeira colocada no chão dentro da estrutura exterior para entender onde a madeira deve ser unida à estrutura de ferro”	
“Detalhe de placas de ferro com parafusos que fixam as barras de madeira e de um listel de madeira que fixa na estrutura a parte dos olhos em cartão prensado”	
“Barras de madeira fixadas entre elas com cola e agrafes com uma pistola de pressão”	
Figura 72	149
“Entalhamento à meia madeira”	
Figura 73 – Da esquerda para direita:	149
“Massa para nivelar e reparar paredes, usado para preencher sulcos e furos na madeira”	
“Lixadeira de cinta elétrica, usada para lixar e uniformizar a estrutura”	
“Painel quase concluído, montado no chão para rever outros defeitos estruturais da estrutura”.	
Figura 74 – Da esquerda para a direita:	150
“Esmalte celuloso preto fosco usado para pintar a estrutura”	
“Painel pintado, após a segunda camada de pintura”	
Figura 75 – De cima para baixo e da esquerda para a direita:	151
“Costura do velcro no pano cru”	
“Pressão do tecido sobre o velcro da parte de ferro”	
“Agrafo do tecido a parte de madeira”	
“Montagem e ajustes de pormenores do painel no palco”	
Figura 76 – Da esquerda para a direita:	154
“Desenhos técnicos obtidos da construção 3D no SolidWorks 2016”	
“Construção da base de uma das peças do coração com desenho de referência em uma superfície plana”	
Figura 77 – Da esquerda para direita:	154
“Bases grandes e pequenas dos blocos geométricos do coração”	
“Lixadeira de cinta elétrica, usada para lixar e uniformizar a estrutura de madeira”	
Figura 78 – Da esquerda para direita:	155

“Suporte com duas tábuas de madeira, construído para simular a altura estabelecida para as estruturas”

“Pormenor do bico colado e agrafado”

Figura 79156

“Esqueletos de madeira acabados”

Figura 80 – De cima para direita:156

“Lixadeira de cinta elétrica para os bicos retos ficar como superfícies planas nas quais agrafar o pano cru”

“Aproximação das medidas para cortar o tecido, colocando-o ao lado da face do polígono a ser coberto”

Figura 81 – Da esquerda para direita:159

“Maquete de madeira do baloiço, sem escala”.

“Esboço das mudanças do posicionamento do assento do baloiço e medidas aproximadas”

Figura 82159

“Cruz de madeira perfurada em quatro pontos, usando o berbequim de coluna”

Figura 83 – De cima para baixo e da esquerda para a direita: 160

“Furos no assento do mesmo diâmetro das cordas usadas para pendurá-lo no palco”

“Construção completada do baloiço”

“Adição de uma barra de madeira para garantir o equilíbrio do baloiço e de chapas de ferro em forma de L com parafusos, colocados na parte de trás”

Figura 84. 161

“Cartaz do Espectáculo *Antes de Começar*, Rui Carvalho, 2018”

Fonte: <https://www.facebook.com/teatro.do.noroeste.cdv/photos/a.1124055020943274.1073741831.1124054907609952/2027789777236456/?type=3&theater>,

acedido a 21/02/2018

Figura 85..... 162

“Primeira configuração de cenografia para o espetáculo *Antes de Começar*, fotografia de Serena Russo”

Figura 86	163
“Segunda configuração de cenografia para o espetáculo <i>Antes de Começar</i> , fotografia de Serena Russo”	
Figura 87	163
“Terceira configuração de cenografia para o espetáculo <i>Antes de Começar</i> , fotografia de Serena Russo”	
Figura 88	164
“Relação dos adereços no palco, detalhe do baloiço, fotografia de Serena Russo”	
Figura 89	164
“Baloíço em relação com o espaço cênico e os atores”	
Fonte: Rui Carvalho (designer e fotógrafo), 2018	
Figura 90	165
“Projeção de videomapping nos painéis”	
Fonte: Rui Carvalho (designer e fotógrafo), 2018	
Figura 91	165
“Primeira configuração de cenografia em relação com o espaço cênico e os atores”	
Fonte: Rui Carvalho (designer e fotógrafo), 2018.	
Figura 92	166
“Coração que desce a completar a terceira configuração da cenografia”	
Fonte: Rui Carvalho (designer e fotógrafo), 2018	
Figura 93	166
“Terceira configuração da cenografia com o coração como superfície de projeção de videomapping”	
Fonte: Rui Carvalho (designer e fotógrafo), 2018	
Figura 94	167
“Projeção videomapping no Coração”	
Fonte: Rui Carvalho (designer e fotógrafo), 2018	

Figura 95	168
“Estreia do espetáculo para as crianças, 20 de fevereiro de 2018, fotografia de Serena Russo”.	

1. INTRODUÇÃO

1.1. Objeto de Estudo

A presente proposta expõe um projeto de Mestrado em Design Integrado em parceria com o Teatro do Noroeste – CDV.

Neste estudo, pretende-se legitimar o papel da disciplina do Design, enquanto disciplina portadora de conhecimento, na construção de novas soluções e aplicações de cenários e adereços para a peça de Teatro “*Antes de Começar*” de José de Almada Negreiros.

Este estudo contemplará a investigação teórica, o trabalho de campo e o processo criativo de um projeto teatral, com o objetivo de alcançar propostas de cenários e adereços para um espetáculo do Teatro do Noroeste – CDV.

Se observará uma constante referência ao contexto italiano, colocado cuidadosamente e amplamente em relação ao português, motivação que encontra sua razão de ser em dois pensamentos principais: o primeiro, aquilo para o qual se quer sublinhar a importância do contexto italiano para a autor desta investigação, uma vez que representa, de fato, o seu lugar de pertença, o seu país de origem; e o segundo, para o qual, na base desse processo criativo, há a análise de um período histórico específico, o do Futurismo, um movimento que fundou suas raízes na Itália e criou a base para o nascimento do Modernismo Português, bem como o período em que a figura de José de Almada Negreiros emerge e se destaca entre outras. A fim de promover propostas válidas, destinadas a satisfazer as demandas de encenação da empresa Teatro do Noroeste - CDV, provou-se necessário realizar uma pesquisa detalhada sobre o movimento histórico, observando seu desenvolvimento na Itália e, posteriormente, em Portugal, às vezes encontrando semelhanças e diferenças. Outra pesquisa extensa foi feita sobre a vida do autor e sobre todo o seu trabalho como artista modernista, para ter uma visão completa de sua figura, às vezes complexa e multifacetada, analisando sua obsessão por números, analisando os temas recorrentes em seus trabalhos, simbologias e princípios inspiradores; estas são todas coisas a partir das quais foi possível extrapolar os motivos que o levaram a ser ainda

considerado hoje, um dos maiores artistas do Movimento Modernista, bem como o pai da arte abstrata em Portugal.

Trata-se da oportunidade de trabalhar com a equipa do Teatro do Noroeste – CDV, beneficiando do seu processo criativo e fomentando conexões entre as duas disciplinas – o Teatro e o Design – para potenciar cenários de sustentabilidade, criatividade e inovação. Por um lado, analisam-se casos de estudo que validem a importância da ligação entre o Teatro e o Design no âmbito da criação teatral experimental como reflexo da nossa modernidade (BAUMAN, 2006b), revisitando, validando e atualizando o conceito de *Meta-projeto* (MENDINI, 1969; MORAES, 2010; SOARES, 2012) no Design de cenários para Teatro. Por outro lado, em termos de produção e de execução este projeto baseia-se no desenvolvimento de um projeto de cenários para Teatro que seja reflexo da complexidade do *genius loci* de Viana do Castelo, nomeadamente, respeitando a identidade das entidades produtivas que compõem o território produtivo do lugar. Para fundamentar esta verdade serão analisados o conceito de Design Chão (DA COSTA, 1998) e o conceito de Cultura do Fazer (LA PIETRA, 1997).

Neste sentido, o estudo sobre esta área de investigação revela-se importante para o Design, para o Teatro do Noroeste – CDV e o Teatro Municipal Sá de Miranda de Viana do Castelo e para a realidade da cidade de Viana do Castelo. Para o Design é uma oportunidade para provar a sua própria versatilidade, validando-a como disciplina que converge com áreas diferentes e que pode cruzar a tradição com a inovação. Para o Teatro do Noroeste – CDV é uma ocasião para dar contribuições para a pesquisa atual a respeito das atividades artísticas e de espetáculo em Portugal, implementando uma nova estratégia competitiva na criação de cenários. Na medida do possível, pretende-se investigar a relevância desse estudo para o Teatro regional e nacional, desenvolvendo uma pesquisa cênica e cultural que culmine com a criação do seu próprio “*sistema aberto*” (DE MORAES, 2010), onde o método experimental pode aproximar a relação entre a arte e a técnica. Tudo isso pode tornar-se uma oportunidade para o Teatro do Noroeste – CDV, visando a implementar a influência dos métodos de Design nos teatros em Portugal.

E, por último, este estudo revela-se útil para a cidade de Viana do Castelo, pela possibilidade de recuperar tradições e habilidades técnicas e produtivas do lugar, reexaminando-as de uma forma moderna, contribuindo para a

sustentabilidade, conferindo identidade e legitimando os produtos da produção artesanal no âmbito do Teatro.

1.2. Questões de investigação

No seguimento das considerações expostas no Objeto de Estudo, as questões de investigação que se colocam são as seguintes:

- Qual o papel da disciplina do Design na construção de novas soluções e aplicações de cenários e adereços para a peça “*Antes de Começar*” de Almada Negreiros, enquanto mediador de cultura?
- No processo criativo do Design de cenários, pode a metodologia do *Meta-projeto* ser inovadora?
- Pode o Design utilizar o espaço cénico como lugar de experimentação?
- Pode o desenho ser útil para a construção de uma cenografia teatral?

1.3. Hipótese de investigação

O designer, pela sua formação e especificidade metodológica, apresenta um carácter crítico, experimental e operativo que lhe confere legitimidade como membro integrante de uma equipa criativa na criação de cenários e adereços para a peça “*Antes de Começar*” de José de Almada Negreiros.

1.4. Motivações de interesse

- A título pessoal as motivações de interesse estão ligadas ao desejo de aprofundar os conhecimentos relacionados ao âmbito teatral de modo a integrá-los nas habilidades já adquiridas durante o curso de Design Industrial na licenciatura. O âmbito teatral, de facto, não se revela inteiramente desconhecido, considerando a existência da prática e da experiência no ensino secundário, como colaboradora-cenógrafa durante os espetáculos organizados pelos alunos. Por conseguinte, seria interessante tornar possível o crescimento dos conhecimentos pessoais relacionados ao Teatro -em particular a cenografia teatral- e ao mesmo tempo, incorporar estas experiências novas e futuras em Portugal às experiências mais maduras adquiridas até hoje como designer em Itália. Espera-se que estas habilidades possam ser transformadas em um conjunto diversificado de competências profissionais e de futuras oportunidades de trabalho.
- Uma motivação de grande interesse nesta investigação é a possibilidade real de, através de uma peça de Almada Negreiros, relacionar o movimento italiano - o Futurismo - com o contexto português. Designadamente, a comparação teórica e prática, respetivamente, do contexto italiano - país de origem - com o contexto português – país de residência - onde o Futurismo se desenvolve com base no movimento italiano, é a base para pensar o processo criativo. Trata-se de realidades muito semelhantes, uma vez que ambas têm um relacionamento muito forte com as suas tradições. Em termos pessoais, o valor sentimental em relação a Itália é muito forte, mas não menos importante é o valor sentimental em relação a Portugal. Seria interessante beneficiar desta oportunidade para trazer um pouco da cultura italiana para Portugal, e vice-versa, para que essas duas culturas se cruzem, se enriquecem e se fortaleçam, bem como na relação emocional pessoal, assim também na realidade.
- Para o contexto local, esta investigação revela-se uma possibilidade para dar maior visibilidade à cidade de Viana do Castelo e às atividades culturais e artísticas realizadas pelo Teatro do Noroeste-CDV. Além disso,

é de grande interesse dar visibilidade às tradições relacionadas ao âmbito teatral na região do Alto Minho e criar na cidade conexões empreendedoras, resultantes da intensificação da relação Teatro-Design.

- Para a disciplina do Design, este estudo pretende legitimar a disciplina do Design com mediadora entre a tradição e a inovação, nomeadamente, propondo a implementação de um processo criativo baseado em novos conhecimentos ligados ao mundo teatral através da implementação da teoria do *Meta-projeto*, e também da capacidade de expandir as capacidades profissionais e as competências desempenhadas pelo designer.
- Em termos académicos, este estudo pode ser útil para reforçar as conexões entre disciplinas e empresas. E, especificamente, para o Mestrado em Design Integrado (MeDeIn) se apresenta como uma razão de interesse porque é uma ocasião para dar prestígio e visibilidade ao curso de Design, que pode mostrar o seu verdadeiro sucesso no fornecimento de oportunidades de emprego concretos aos seus alunos, ganhando mais credibilidade, com consequente aumento de membros na escola.

1.5. Objectivos

Nesta investigação em Design pretende-se atingir objetivos que visem alcançar a legitimidade do designer como membro integrante da equipa criativa do Teatro do Noroeste – CDV na criação do cenário para a peça de Teatro “*Antes de Começar*” de José de Almada Negreiros. Neste sentido, pretende-se atingir os seguintes objetivos:

1.5.1. Objectivo Geral

- Investigar e comprovar o carácter crítico, experimental e operativo da formação do designer na criação de cenários e adereços para o espetáculo “*Antes de Começar*” com base no texto de José de Almada Negreiros.

1.5.2. Objetivo Específicos

- Orientar o processo de Design para o *Meta-projeto*, ou seja, pensar o espaço do Teatro como um lugar de experimentação e de elaboração, ou seja, um "*sistema aberto*" (DE MORAES, 2010).
- Utilizar um processo aberto aos fatores externos (ex. fatores financeiros, sociais, culturais, o tempo, o espaço, circunstâncias, as pessoas), designadamente, aplicando uma metodologia hermenêutica e orientada para o *Meta-projeto* (MENDINI, 1969). Numa primeira fase, pretende-se definir um exercício de reprodutibilidade – capacidade para ler os recursos do contexto em que se opera. Numa segunda fase pretende-se realizar um exercício de desenho.
- Responder ao briefing da Companhia Teatro do Noroeste - CDV.
- Trabalhar com a equipa criativa do Teatro do Noroeste - CDV.
- Criar ligações entre as entidades produtivas locais em função dos limites de matérias-primas, produtivos locais.
- Efetuar um levantamento de casos de estudo que comprovem a ação do designer na construção de cenários para Teatro.
- Apresentar propostas de cenários para a peça de Teatro "*Antes de Começar*" de José de Almada Negreiros.
- Utilizar um processo criativo capaz de criar novos objetos e formas que combinam o dinamismo com o conhecimento do que é o artesanato teatral.
- Aproveitar do processo de aprendizagem no Teatro do Noroeste - CDV, recorrendo ao espaço teatral como "*lugar de obsidiante questionamento*" (CARINHAS, 2017)¹, para verificar e validar as hipóteses elaboradas.
- Divulgar o conhecimento alcançado com esta investigação através de artigos em publicações científicas e de apresentações em conferências.

¹ Entrevista de Ricardo Jorge Fonseca à Nuno Carinhas. Fonte: <http://www.jn.pt/artes/interior/qual-a-potencia-do-teatro-5745192.html>, acedido a 20/05/2017

1.6. Metodologia de investigação

A presente investigação, orientada para o Design de cenários, encontra-se dividida em duas partes distintas. A Primeira Parte orientada para a investigação teórica e o trabalho de campo. A Segunda Parte focada no processo criativo de um projeto teatral.

Durante a Segunda Parte o processo criativo do Design, que se desencadeou durante a experiência direta no Teatro, levou a uma série de constrangimentos e circunstâncias imprevisíveis que deram origem, de maneira muito rápida, a sempre novas tarefas projetuais, fruto do desenvolvimento de um método projetual aberto, orientado para o *Meta-projeto* e sujeito, portanto, à influência de vários fatores externos.

A fase do projeto foi orientada por uma verificação contínua das hipóteses elaboradas e pela constante modificação das mesmas, antes de chegar às soluções definitivas. Durante este processo criativo e hermenêutico, cada problema representou uma etapa essencial e deu origem a uma série de soluções que, além de alcançar os objetivos estabelecidos, contribuíram para a criação de novos objetivos e para o desenvolvimento de novas competências.

Este método, cuja abordagem se aproxima de uma maneira aberta ao inesperado e através do qual se experimenta com o objetivo de melhorar a técnica, faz parte de um processo meta-projetual de Design, que acabaria por ser o mesmo em que se baseia o *modus operandi* do Teatro Do Noroeste - CDV.

1.6.1. Primeira Parte

- Revisão Bibliográfica sobre o tema (pesquisa, análise, seleção e avaliação de dados) através consulta de livros na Biblioteca do IPVC e na Biblioteca Municipal de Viana do Castelo;
- Investigação acerca do âmbito em que se pretende agir;
- Apresentação de Casos de estudo;
- Trabalho de Campo assente em uma fase passiva de reconhecimento das pessoas, dos espaços e do *modus operandi* da companhia Teatro Do Noroeste - CDV;

- Registo e aquisição de noções úteis para a nascerça das premissas para a fase de projecto;

1.6.2. Segunda Parte

- Integração na equipa criativa do Teatro Noroeste – CDV;
- Trabalho de Campo assente em uma fase activa de colaboração voluntária durante a primeira edição do Festival de Teatro de Viana do Castelo, nomeadamente, na distribuição de inqueritos e vendas de t-shirts, sacos e crachás do Festival;
- Análise dos principais temas da peça “*Antes de Começar*” de José de Almada Negreiros;
- Trabalho de Campo assente em levantamento pelo desenho de cenografia e adereços para a peça “*Antes de Começar*”;
- Discussões de ideias e escolha da proposta;
- Experimentação (testes e experiências) realizadas quer na oficina do Teatro Sá de Miranda, que no armazém do Teatro do Noroeste – CDV;
- Fase prática de construção dos adereços;
- Localização espacial da cenografia e adereços;
- Projeto final

2. A Cenografia como mediadora cultural entre o Teatro e o Design

2.1. Apresentação do tema

O âmbito do Teatro fundamenta-se em dois fatos. Por um lado, porque o Teatro é a arte do efêmero (CASTANHEIRA, 2015)². Por outro lado, considerando que o Design é “*arte com funcionalidade*”(DORFLES, 2010)³, portanto, pode ser considerada a arte do permanente. Isto significa que o Design pode eternizar o efêmero. Neste contexto, parece pertinente afirmar que a cenografia está em uma situação privilegiada em relação às duas disciplinas – o Teatro e o Design – no sentido que consegue ligá-las, convertendo-se num mediador cultural.

Portanto, assim como o Design é útil para refletir e perpetuar a ficção teatral na realidade, também a cenografia e a visão do espaço teatral da representação podem revelar-se uma ferramenta extraordinária para melhor compreender a vida, os seres humanos - também efêmeros - e o lugar onde eles podem e devem viver; elementos sobre os quais o Design se questiona constantemente.

Tudo isso reflete a “*sociedade líquida*” (BAUMAN, 2006a), ou seja uma sociedade cheia de contradições, tão complexa e diversificada, que não pode ser mais contida nos filtros da racionalidade (BRANZI, 1996). Portanto, para que se compreendam os benefícios da interação entre os homens e o mundo artificial “[...] o Design deve mergulhar no caos e na problematização do viver contemporâneo[...]” (BRANZI, 2011).⁴

A validade desta argumentação pode ser encontrada no pensamento de diferentes cenógrafos contemporâneos que em anos recentes têm activado o circuito da cenografia nacional como, por exemplo, **José Capela**, arquiteto e docente na Universidade do Minho⁵ e fundador da Mala Voadora⁶; **Catarina**

² Entrevista de Teresa Nicolau a J. M. Castanheira na exposição “Cenografia” no Festival de Teatro de Almada. https://www.rtp.pt/noticias/cultura/cenografo-jose-manuel-castanheira-expoe-a-carreira_v842565, acedido a 20/05/2017

³ Entrevista. Venice Design Week Concorso Internazionale di Design, Intervista à Gillo Dorfles 09/10/2010. <https://www.youtube.com/watch?v=BTG769Bj1t8>, acedido a 20/05/2017

⁴ Tradução da autora: “[...]il Design deve immergersi nel caos e nella problematicità del vivere contemporaneo[...]” (BRANZI, 2011)

⁵ <http://www.ulp.pt/noticias/jose-capela-arquitetura-cenografia>, acedido a 23/11/2017

Barros, ligada sobretudo ao Teatro Experimental do Porto (TEP)⁷; **Fernando Ribeiro**, braço direito do encenador Nuno Cardoso (director e encenador da companhia Ao Cabo Teatro) e o coreógrafo Victor Hugo Pontes⁸; **Ângela Rocha**⁹, que trabalha na companhia Mundo Perfeito do encenador e director artístico do Teatro Nacional D. Maria II, Tiago Rodrigues, e também colabora com o encenador Gonçalo Waddington¹⁰.

Um reflexo da verdade de uma sociedade contemporânea cheia de contradições encontra-se nas cenografias de **José Capela**, o qual, queria transportar os instrumentos próprios da arquitetura para a cena. Ele afirma: “*Não existe arte — e muito menos arquitectura — sem inserção e significado social*” (CAPELA, 2007: 12). Com isso queria dizer que não conseguiu afastar-se da arquitectura para fazer cenografia¹¹, sendo que, para ele, a arquitectura — que pode observar com o distanciamento crítico necessário a um qualquer projeto — pode dar um valor simbólico social à cenografia, assim como, ao mesmo tempo, uma intervenção tão efémera como a cenografia pode atribuir significados variados a uma coisa tão materialmente estável como o espaço arquitectónico (CAPELA, 2007: 7). Embora isso, afirme que a cenografia e a arquitetura são duas coisas que não se confundem, fazer cenografia para ele significa aproximar um âmbito de imensa liberdade que lhe permite fazer coisas que não tem nada a ver com a arquitetura, porque: a arquitetura é feita para que nela aconteçam coisas, não temos obrigatoriamente um olhar muito consciente e analítico sobre os espaços que habitamos, e não precisamos de ter porque a função deles não é serem observados, é serem habitados; a cenografia, de outro lado, é “*artificialismo encantador*”¹², ou seja, é feita para ser observada, de facto a maneira como se habita o espaço no palco é muito mentirosa, e aquilo que conta é o ponto de vista de quem olha.

⁶ Mala Voadora é uma companhia de Teatro fundada no Porto em 2003 por Jorge Andrade (encenador, ator e dramaturgo) e José Capela (cenógrafo e arquiteto), responsáveis pela direção artística. Fonte: <http://malavoadora.pt/sobre>, acedido a 23/11/2017

⁷ <https://www.publico.pt/2016/06/01/culturaipsilon/noticia/eles-dao-vida-a-um-palco-1733592>, acedido a 23/11/2017

⁸ <https://www.publico.pt/2016/06/01/culturaipsilon/noticia/eles-dao-vida-a-um-palco-1733592>, acedido a 23/11/2017

⁹ <https://www.publico.pt/2016/06/01/culturaipsilon/noticia/eles-dao-vida-a-um-palco-1733592>, acedido a 23/11/2017

¹⁰ A acção desta cenografia será abordada no ponto 2.4.3. desta investigação.

¹¹ <http://www.ulp.pt/noticias/jose-capela-arquitetura-cenografia>, acedido a 23/11/2017

¹² <https://www.jn.pt/artes/interior/o-encanto-do-palco-e-o-seu-lado-mentiroso-5207828.html>, acedido a 23/11/2017

José Capela venceu recentemente o prémio de melhor cenografia da Sociedade Portuguesa de Autores com o trabalho que apresenta em "*Pirandello*", o espetáculo da Mala Voadora que parte do romance "*Ele foi Mattia Pascal*" de Luigi Pirandello.



Figura 1 – “José Capela, cenário do espetáculo *Pirandello*, Teatro Rivoli, Porto, 2015” Fonte:¹³

Neste espetáculo, a história desenrola-se em função de uma personagem que vai reconstruindo permanentemente a sua identidade ao ponto de ir confundindo aquilo é verdade e mentira. A cenografia procura criar também essa ambiguidade entre o que é real e ficcional, explorando modos paralelos de representação, alguns bidimensionais (tela com fotografia do cenário) e outros tridimensionais (o próprio cenário), que se misturam e vão variando ao longo do espetáculo, criando esse jogo entre o que está mais próximo do real e o que é pura imagem¹⁴.

¹³ <http://www.tndm.pt/pt/calendario/pirandello/>, acedido a 23/11/2017

¹⁴ <https://www.jn.pt/artes/interior/o-encanto-do-palco-e-o-seu-lado-mentiroso-5207828.html>, acedido a 23/11/2017

No âmbito da 39^a edição do Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica (FITEI), **Catarina Barros** expõe no Círculo Católico de Operários a mesa colossal que fez para *Pantagruel* (Teatro Experimental do Porto, 2015).



Figura 2 – “Cenografia de Catarina Barros para *Pantagruel*, Teatro Experimental do Porto, 2015” Fonte:¹⁵

Neste espetáculo, a cenografia não funciona como simples aresta da dramaturgia, mas como transmissor de mensagens do texto, sempre em contacto com as problemáticas sociais contemporâneas.

¹⁵ <https://www.publico.pt/2016/06/01/culturaipsilon/noticia/eles-dao-vida-a-um-palco-1733592>, acedido a 23/11/2017

Lembramos **Fernando Ribeiro** pela sua criação em "*Coriolano*", com encenação de Nuno Cardoso, que esteve em cena no Teatro Nacional D. Maria II (TNDM), em Lisboa no 2014.



Figura 3 – “Cenografia de Fernando Ribeiro para *Coriolano*, Teatro Nacional D. Maria II (TNDM), Lisboa, 2014” Fonte:¹⁶

A escadaria que fez para esta encenação foi uma espécie de ponto da situação de uma Europa à beira de um ataque de nervos, referência às manifestações da altura à porta da Assembleia da República, em Lisboa, e da Praça Sintagma, em Atenas, e que valeu ao cenógrafo uma menção especial nos Prémios da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro em 2015¹⁷. Neste espetáculo, o cenógrafo demonstra ter uma grande capacidade de conceber globalmente o espetáculo, reclamando para a cenografia um papel afirmativo na criação teatral¹⁸.

¹⁶ <http://www.tndm.pt/pt/calendario/coriolano/>, acedido a 28/11/2017

¹⁷ <https://www.publico.pt/2016/06/01/culturaipsilon/noticia/eles-dao-vida-a-um-palco-1733592>, acedido a 28/11/2017

¹⁸ <https://www.dn.pt/artes/teatro/interior/al-pantalone-pelo-teatro-meridional-vence-premio-da-critica-2014-4409943.html>, acedido a 23/11/2017

2.2. A Cenografia no Teatro Contemporâneo e a sua Relação com o Design

Embora a ação da cenografia seja importante para a compreensão histórica e semântica das disciplinas do Teatro, da cenografia e do Design, neste estudo pretende-se orientar esta análise para o contexto da primeira metade do século XX, como referência para abordar e pensar o tema da cenografia na contemporaneidade.

Esta escolha prende-se com as seguintes considerações:

- Primeiro, o parceiro desta investigação – CDV, Teatro do Noroeste - pretende que o contributo deste estudo se oriente para a interpretação de um texto de Almada Negreiros – um autor que operou na primeira metade do século XX, assumidamente futurista e adepto do futurismo italiano. Esta análise abordará quer a ação do futurismo no seu contexto de referência (Itália), quer a ação do futurismo em Portugal.
- Segundo, porque se assume a motivação pessoal e académica da investigadora ser de origem italiana a estudar em Portugal, como uma vantagem da investigação e não como um limite.

Com esta escolha, procura-se construir e contribuir para uma visão geral do desenvolvimento do Teatro experimental, tanto em Itália como em Portugal, identificando quer os seus pontos em comum, quer e os pontos em que são diferentes.

2.3. O contexto italiano: o Futurismo e o Teatro Sintético de Filippo Tommaso Marinetti

O período desde o final do século XIX e início do século XX é considerado pela maioria dos historiadores (quais foram Mario Verdone, Corrado Pavolini e Guido Ballo) como um dos momentos mais importantes da história da humanidade para a revolta da época que se manifestará no cenário mundial. Nesta época assiste-se a uma situação paradoxal: se, por um lado, há um mundo com um futuro incerto, abalado por transformações e crises, por outro lado, há movimentos inovadores de vanguarda intérpretes da contemporaneidade e capazes de compreender os sinais positivos da crise (RUFINO, 2009: 201-224).

Em termos históricos, a vanguarda futurista nasceu a 20 de Fevereiro de 1909 (PAVOLINI, 1924: 21), quando na primeira página do periódico francês *Le Figaro*, Filippo Tommaso Marinetti publicou “*Il Manifesto del Futurismo*” (MARINETTI, 1914). O futurismo é uma vanguarda histórica que, como outros movimentos artístico-culturais que se desenvolvem na Europa nas mesmas décadas, oferece uma poética de ruptura com as fórmulas culturais da tradição porque, como dizem os futuristas: “*queremos libertar este país da sua fétida gangrena de professores, arqueólogos, apreciadores do passado e antiquários*”¹⁹ (MARINETTI, [1909] 1990).

Os futuristas são jovens poetas, pintores, escultores, músicos, que desejam rejuvenescer a arte italiana, livrando-a das imitações do passado, do tradicionalismo, do acadêmismo. Num nível estilístico e formal, a vanguarda ultrapassa a atitude classicista de recuperar modelos homogêneos do passado, propondo um projeto global: servir de elemento contaminante entre a cultura e a vida, entre a arte e a política, juntamente com o mito da máquina e a fé no futuro; abrir as portas para infinitas possibilidades de experimentação com a intenção de condicionar o gosto e a estética do público com propostas choc, sem se preocupar demais com o valor estético das suas produções (RUFINO, 2009).

¹⁹Tradução livre da autora: “*vogliamo liberare questo paese dalla sua fétida cancrena di professori, d’archeologi, di ciceroni e d’antiquari*” (MARINETTI, [1909] 1990).



Figura 4 – “O Manifesto do Futurismo no periódico francês *Le Figaro*, 1909” Fonte:²⁰

Neste sentido, os futuristas apresentam a proposta de substituir o homem racional e lógico do passado, pelo homem irracional e absurdo: o homem futurista²¹. Nos 11 (onze) pontos do Manifesto é possível verificar a força dos principais argumentos e sugestões para uma nova poética.

Nomeadamente, a automóvel, o trem, a motocicleta e as folhas agitadas tornam-se os emblemas da velocidade e os novos temas da pintura de artistas como Giacomo Balla²². Isso porque a velocidade, conquistada como o avanço tecnológico do século XX, está presente no quotidiano do homem contemporâneo e dá origem a uma nova capacidade de perceber, impondo aos sentidos humanos a regra do dinamismo, que retorna ao olhar uma realidade nova, feita de linhas de força e “*formas únicas da continuidade do espaço*”²³.

²⁰ https://it.wikipedia.org/wiki/Manifesto_del_Futurismo, acessado a 20/11/2017

²¹ <https://bezalel.secured.co.il/zope/home/en/1292052032/1293926308>, acessado a 17/11/2017

²² <http://www.artspecialday.com/9art/2017/07/18/giacomo-balla-arte-luce-movimento/>, acessado a 17/11/2017

²³ Tradução livre da autora: “forme uniche della continuità nello spazio.” in <http://www.oilproject.org/lezione/riassunto-futurismo-avanguardie-storiche-6790.html>, acessado a 16/11/2017



Figura 5 - Da esquerda para a direita e de cima para baixo: “O Manifesto Técnico da Literatura Futurista, Marinetti, 1912.” Fonte:²⁴. “A imaginação sem fios e as palavras em liberdade, Marinetti, 1913.” Fonte:²⁵. “Montagne+Vallate+Strade, Marinetti, parolibero, 1915” Fonte:²⁶. “Tavola parolibera, Marinetti, 1917.” Fonte:²⁷

Ou seja, chega-se assim a eliminar completamente o espaço, para se chegar a uma forma de velocidade psíquica: a simultaneidade²⁸. Trata-se da escolha de superar a visão tradicional da realidade que leva a vanguarda a formular uma teoria da simultaneidade como síntese de opostos e entendida como um código de dados da realidade vivida sem confusão espaço-tempo.

²⁴ <http://www.arengario.it/opera/manifesto-tecnico-della-letteratura-futurista-4838/>, acessado a 20/11/2017

²⁵ <http://www.arengario.it/opera/immaginazione-senza-fili-e-le-parole-in-liberta-manifesto-futurista-11657/>, acessado a 20/11/2017

²⁶ <https://en.wikipedia.org/wiki/File:Marinetti-Motagne.jpg>, acessado a 20/11/2017

²⁷ http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/pagine/mostre/pagina_899.html, acessado a 20/11/2017

²⁸ <http://www.fondazioneeremontov.org/ita/showcase/umberto-boccioni-visioni-simultanee-dellitalia-futurista/>, acessado a 16/11/2017.

Neste sentido, explicam-se as manifestações dos futuristas que, partindo da revolução tecnológica de seu tempo, não estabelecem que a realidade seja absoluta em sua dimensão descritiva, mas consideram a criatividade como o único elemento capaz de a representar, afirmando o conceito de arte abstrata, ou seja uma pintura capaz de lançar as bases para uma transformação radical da arte da época (RUFINO, 2009).

A partir deste momento formam-se as diretrizes da poética literária futurista formulada no “*Manifesto Técnico da Literatura Futurista*”²⁹ de 1912, e na destruição da sintaxe em “*A imaginação sem fios e as palavras em liberdade*.”³⁰ de 1913 (GODOLI, 2001). A vanguarda começa assim a experimentar as “*palavras em liberdade*”³¹ (GODOLI, 2001) e as subsequentes “*tábuas palavra-livres*”³².

O conceito de simultaneidade é, igualmente, representado de modo irónico no Teatro Sintético de Marinetti, cujo manifesto intitulado “*Il Teatro Futurista Sintetico*” surge em 1915 (CAMMAROTA, 2002). Este é um Teatro que se realiza num tempo e num espaço abertamente diferentes dos reais. Segundo Cammarota (2002) favorecem-se situações que são resolvidas em tempos muito curtos. Por exemplo, as cenografias e as coreografias, são intimamente relacionadas com o texto e nunca são definidas em situações reais, mas muitas vezes metafóricas e alusivas. No Teatro futurista, o espectador torna-se protagonista ativo do que está a acontecer em cena, sendo que os atores provocam o público, chegando até a criar um diálogo que pode levar a verdadeiras lutas.

²⁹ Tradução livre da autora: “Manifesto tecnico della letteratura futurista” (MARINETTI, [1912] 1968)

³⁰ Tradução livre da autora: “*L’immaginazione senza fili e le parole in libertà*” (MARINETTI, 1913)

³¹ Tradução livre da autora: “*parole in libertà*” (GODOLI, 2001)

³² Tradução livre da autora: “*tavole parolibere*” in <http://www.oilproject.org/lezione/riassunto-futurismo-avanguardie-storiche-6790.html>, acedido a 17/11/2017

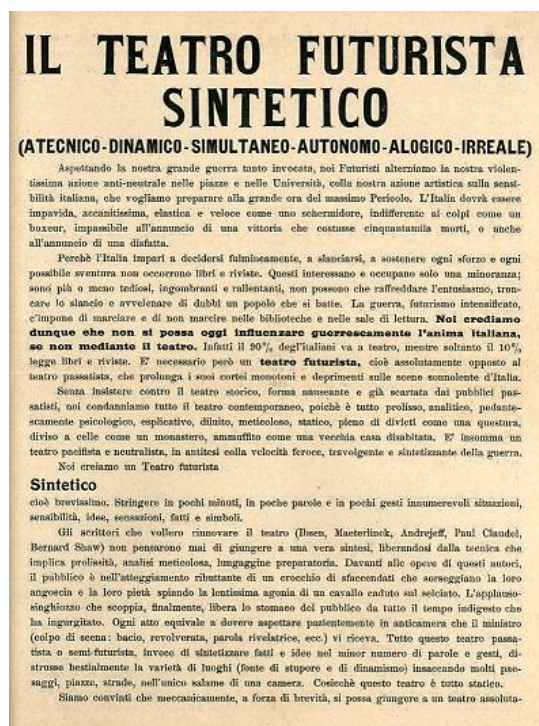


Figura 6 – “Manifesto *O Teatro Futurista Sintetico*, Marinetti, 1915” Fonte:³³

Acerca deste fato Marinetti explica que “*o Teatro futurista saberá exaltar os seus espetadores, fazendo-os esquecer a monotonia da vida quotidian, atirando-os através de um labirinto de sensações baseadas a mais exasperada originalidade e combinadas em modos imprevisíveis*”³⁴ (MARINETTI cit. in VERDONE, 1970a: 37-41). De fato, é possível afirmar que o movimento futurista desempenhou um papel muito importante na evolução do Teatro sintético. O âmbito onde este Teatro nasce e se desenvolve é o da evolução da civilização industrial, o do difícil nascimento de uma nova estrutura social, o do advento das máquinas; coisas que envolvem uma repensação completa da sociedade e do homem. O futurismo foi imediatamente caracterizado pelo seu dinamismo vitalista (NUZZACI, 1997).

³³<http://www.arengario.it/opera/il-teatro-futurista-sintetico-atecnico-dinamico-simultaneo-autonomo-alogico-irreale-5001/>, acedido a 20/11/2017

³⁴ Tradução livre da autora: “*il Teatro futurista saprà esaltare i suoi spettatori, far loro dimenticare la monotonia della vita quotidiana scaraventandoli attraverso un labirinto di sensazioni improntate alla più esasperata originalità e combinate in modi imprevedibili.*” (MARINETTI cit. em VERDONE, 1970a: 37-41).



Figura 7 - Da esquerda para a direita: “*Mafarka il futurista*, Marinetti, 1909.” Fonte:³⁵. “*Zang tumb tumb*, Marinetti, 1914” Fonte:³⁶

Isto contitui que não se pode olhar para esta nova maneira de fazer Teatro sem saber primeiro quem era Martinetti e sem analisar os aspectos essenciais de seu pensamento para entender completamente as suas obras teatrais. O nascimento do futurismo marcou para Marinetti o desapego da cultura oficial, com a consequente rejeição de todos os conteúdos sentimentais e culturais do século XIX.

Marinetti teve uma educação bilíngüe, vivendo por muitos anos em França. As suas primeiras obras, como o famoso “*Mafarka il futurista*” (VERDONE, 1970b: 37-41), foram compostas apenas em francês, e só depois traduzidas para o italiano (VERDONE, 1970b). A seguir Marinetti alcança formas de violência expressiva que se manifestam em “*Palavras em liberdade*”³⁷ (GODOLI, 2001) nas técnicas de dissecação experimentadas no campo teatral. As duas composições

³⁵<https://barbarabattaglia.wordpress.com/2011/12/21/mafarka-il-futurista-filippo-tommaso-marinetti/>, acedido a 20/11/2017

³⁶ https://en.wikipedia.org/wiki/Zang_Tumb_Tumb, acedido a 20/11/2017

³⁷ Tradução livre da autora: “*Parole in libertà*” (GODOLI, 2001).

estritamente “*parolibere*”³⁸ (GODOLI, 2001), as mais relacionadas à teoria, são “*Battaglia Peso + Odore*” de 1912 e “*Zang tumb tumb*” de 1914, que são documentos muito importantes nomeadamente no que respeita o valor historiográfico.

No Manifesto de 1909 aparece o “*Topos*” marinettiano do voo: “*Os futuristas fabricam aviões com capas turquesas dos pagodes e com telas de cor ocre dos veleiros*”³⁹ (MARINETTI cit. em NUZZACI, 1997: 48). As obras “*Roi Bombance*” e “*Poupées eletriqués*” pertencem ao primeiro período do Teatro marinettiano (MARINETTI, 1905). Com o segundo trabalho citado, Marinetti escreve “*Eletricidade sexual*”⁴⁰, em que são presentes representações alegóricas de idéias e conceitos, que serão a base do *Teatro Sintético*. No Teatro Sintético, a ação é jogada muito nos ruídos, luzes, cores, gestos e movimentos do corpo. Análisisando os textos se pode bem perceber que, muitas vezes, as legendas para a encenação são detalhadas e longas, tão quanto os diálogos são curtos, encurtados em algumas falas, muitas vezes são cenas completamente mudas. As sínteses, incluindo as “*palavras encadeadas*”⁴¹ (CAMMAROTA, 2002:56), representam situações improváveis; os personagens atuam comportamentos incompreensíveis que concentram o espectador. Na maioria dos casos, os personagens são objetos e não pessoas e o que mais surpreende é que atuam comportamentos absurdos e banais, de maneira que parecem significativos. Para os autores desses micro-atos únicos publicados em 1915, o novo Teatro será “*sintetico, atecnico, dinamico, simultaneo, autonomo, alogico, irreal*” (CAMMAROTA, 2002: 73).

- **Sintético**, ou seja muito curto: a necessidade é de apertar em poucos minutos, em poucas palavras e em alguns gestos, inúmeras situações, sensibilidades, idéias, sentimentos, fatos e símbolos, afogando-os, se possível, em vários lugares.
- **A-técnico**, porque recusa a técnica, que todos podem comprar diante do estudo, da prática e da paciência, e tem como objetivo recuperar no palco a

³⁸ O termo italiano pode ser traduzido com “*palavras-livres*”, uma vez que se refere à maneira dos futuristas de compor em prosa e poesia com rejeição de esquemas predefinidos, mesmo gramaticais. (GODOLI, 2001).

³⁹ Tradução livre da autora: “*i futuristi fabbricano aeroplani con mantelli turchini delle pagode e con la tele a colori d’ocra dei velieri*” (MARINETTI cit. em NUZZACI, 1997: 48).

⁴⁰ Tradução livre da autora: “*Elettricità sessuale*” (NUZZACI, 1997: 67).

⁴¹ Tradução livre da autora: “*parole incatenate*” (CAMMAROTA, 2002:56).

vida “*como dinâmicas sinfonias fragmentárias de gestos, palavras, ruídos e luzes*”⁴² (CAMMAROTA, 2002: 76).

- **Dinâmico e simultâneo** porque reina “*um dinamismo absoluto através da interpenetração de diferentes ambientes e tempos*”⁴³ (CAMMAROTA, 2002: 76).
- **Autônomo, a-lógico, irreal**, porque não está sujeito à lógica, não contém nada de fotográfico, é autônomo, não se parece com nada mais do que para si mesmo (MARINETTI, SETTIMELLI, CORRA, 2014).

O fim do Teatro de Marinetti é exortar o espectador a agir. A sua escrita cênica esbarrou com aqueles que tinham sido os regulares esquemas da tradição do final do século XIX e se dirigiu para escolhas audazes, que apenas a partir dos anos 60 o Teatro italiano descobriu com o movimento das vanguardas (VERDONE, 1970a).

⁴² Tradução livre da autora: “*come dinamiche sinfonie frammentarie di gesti, parole, rumori e luci*” (CAMMAROTA, 2002: 76)

⁴³ Tradução livre da autora: “*un dinamismo assoluto mediante la compenetrazione di ambienti e di tempi diversi*” (CAMMAROTA, 2002: 76).

2.3.1. O papel de Giacomo Balla, Fortunato Depero e Virgilio Marchi para a definição da cenografia como disciplina autónoma

Como Mario Verdone (1988) refere, relativamente às contribuições para a teoria e a prática teatral, entre os artistas que, junto a Marinetti, mais ativamente experimentam e validaram a escolha do futurismo se lembram **Giacomo Balla** (1871-1958), **Enrico Prampolini** (1894-1956), **Fortunato Depero** (1892-1960) e **Virgilio Marchi** (1895-1960).

O Teatro é definido, por esses artistas, como o porto ideal, considerando que oferece a oportunidade de testar as suas ideias e de as experimentar, diretamente, no palco. Juntamente a Marinetti, eles propõem, como primeiro passo, a renovação do teatro anterior, muitas vezes ancorado em práticas tradicionais de encenação e atores envolvidos em papéis estereotipados. Assim, eles escrevem uma série de trabalhos teóricos, entre os quais “*Il Manifesto dei drammaturghi futuristi*” em 1911, “*Il Teatro di varietà*” em 1913, “*Il Teatro Futurista Sintético*” em 1915 e “*Il Teatro della sorpresa*” em 1921, com o objetivo de proclamar o nascimento de um novo Teatro, não mais estéril, lento e analítico, mas relâmpago, mecânico e direto; um Teatro que pode se envolver e, acima de tudo, chatear o público, interrompendo suas próprias vidas (VERDONE, 1988). Para estes autores, o Teatro futurista deve ser sintético para condensar, num curto espaço de tempo, situações e sensações incontáveis, em que as palavras e os movimentos não podem ser limitados: o espetáculo deve ser rápido o suficiente para reunir uma variedade de emoções através da visualização simultânea de atuação, da poesia, da dança e das artes visuais (TINTERRI, 1990). Do ponto de vista panorâmico, os artistas futuristas queriam criar ambientes arquitetônicos incomuns que ultrapassassem os limites gerais da pintura e da escultura, portanto, se pronunciaram contra a cena bidimensional - considerada também ligada às representações pictóricas tradicionais - e propõem uma paisagem tridimensional composta por diferentes elementos plásticos e arquitetônicos que interagem uns com os outros através do uso de jogos cromáticos brilhantes. Paralelamente à produção teórica, o grupo futurista organiza a experimentação de sua poética através das noites futuristas, organizadas na maioria das vezes nos teatros: o artista futurista acima do palco, reinterpreta-o ao seu gosto e relata pensamentos provocativos geralmente relacionados à política ou tradições, sem

qualquer mediação. A partir disso vem uma disputa natural com o público, livre para intervir e reagir às provocações (MARINETTI, 1923).

Em 1915, após essas primeiras experiências teatrais, Filippo Tommaso Marinetti, Bruno Corra e Emilio Settimelli formulam um Manifesto dedicado especificamente ao Teatro: “*Il Teatro futurista sintetico: atecnico - dinamico - simultaneo - autonomo - alogico - irreal*”, onde a cenografia é considerada espaço ativo, onde diferentes elementos abstratos, coloridos e geométricos se movem e interagem dinamicamente com o espectador (FOSSATI, 1977). Os teatros futuristas abolem o limite convencional e indestrutível que foi criado ao longo dos séculos entre estágio e palco, com cenografia e ações teatrais que cada vez mais misturam esses dois espaços em um único elemento (BALLO, 1967).

2.3.1.1. Giacomo Balla e a cenografia como imagem em movimento

Giacomo Balla é o criador de uma das experiências de palco futuristas mais interessantes do tempo, de que ainda temos o esboço preparatório: Balla realiza, de fato, o cenário para *Feu d'artifice*, espetáculo dos Ballets russes de Sergei Djagilev com músicas de Igor Stravinskij, encenado na noite de 12 de abril de 1917 no Teatro Costanzi em Roma (BALLO, 1967). A cenografia é a reprodução de uma flora artificial mecânica gigante e colorida, feita de madeira e pano. O espetáculo dura apenas cinco minutos, durante os quais o espaço cênico inteiro é investido com jogos de cores brilhantes e projeção de imagens abstratas que se movem nas superfícies da cena, de acordo com a partitura da música. O espaço cênico é desprovido de presença humana e todo o espetáculo é jogado no movimento de cenários e luz colorida (GRAZIOLI, 2008). Balla acha que o espetáculo teatral é o resultado da correlação entre som e imagem em movimento⁴⁴. O trabalho cênico de Balla é fortemente inovador: apesar da falta de personagens, o espetáculo transmite vitalidade e completude, e o uso sábio de cores e formas influencia o humor daqueles que assistem ao espetáculo.

⁴⁴<http://www.artspecialday.com/9art/2017/07/18/giacomo-balla-arte-luce-movimento/>, acessado a 05/12/2017



Figura 8 – De cima para baixo: “Esboço para *Feu d’Artifice*, óleo sobre tela, 35 x 50 cm; Milano, Museo Teatrale alla Scala, Giacomo Balla, 1915.” Fonte:⁴⁵ “*Feu d’artifice*, reconstrução em escala, 550 x 500 x 550 cm, Castelo de Rivoli Museu de Arte Contemporânea, Rivoli-Torino, Giacomo Balla, 1917.” Fonte:⁴⁶

“*Macchina tipográfica*” é um ballet criado por Balla (SINISI, 1995), Através deste espetáculo, o artista futurista quer apresentar a alma das diferentes partes

⁴⁵ <http://arjelle.altervista.org/Tesine/Alessia/paradegenesi1bis.htm>, acedido a 20/11/2017

⁴⁶ <https://www.castellodirivoli.org/opera/feu-dartifice/>, acedido a 20/11/2017

de uma podridão de jornal, através de uma fusão dos ruídos da máquina e do movimento dos corpos. Para este fim, cada um dos presentes tem a tarefa de incorporar uma parte do rotativo, simulando movimentos precisos e repetitivos de pistões, engrenagens e rodas. Além disso, ao acompanhar cada movimento específico, os artistas devem reproduzir os ruídos do carro, pronunciando diferentes sons de onomatopéia. A unidade do espetáculo baseia-se na interdependência entre o gesto mecânico do ator, que personifica um pedaço da rotação do jornal e o ruído que é feito ao mesmo tempo (FOSSATI, 1977). Balla estuda constantemente a forma como os objetos em movimento podem ser percebidos e representados visualmente, acreditando que a velocidade volumétrica e corpuscular não pode ser conferida na tela. A partir desta consideração, surgem novas experiências que o levam a usar materiais diferentes, como fio de ferro, papelão, pano e papel de velineira; materiais com os quais ele percebe o que ele chama “*complexos plásticos dinâmicos*”⁴⁷ (BALLO, 1967: 43).

2.3.1.2. As composições geométricas, abstratas e antropomórficas de Fortunato Depero

O artista futurista Fortunato Depero também colabora com Djagilev para quem projeta roupa para o espetáculo “*Chant du Rossignol*”, um evento que nunca subiu ao palco, mas cujos desenhos fantásticos permanecem. Depero apoia o uso da figura humana na cena, mas transforma-a em um homem-máquina, um homem como residente mecânico do palco.

⁴⁷ Tradução livre da autora: “*complessi plastici dinamici*” (BALLO, 1967: 43)

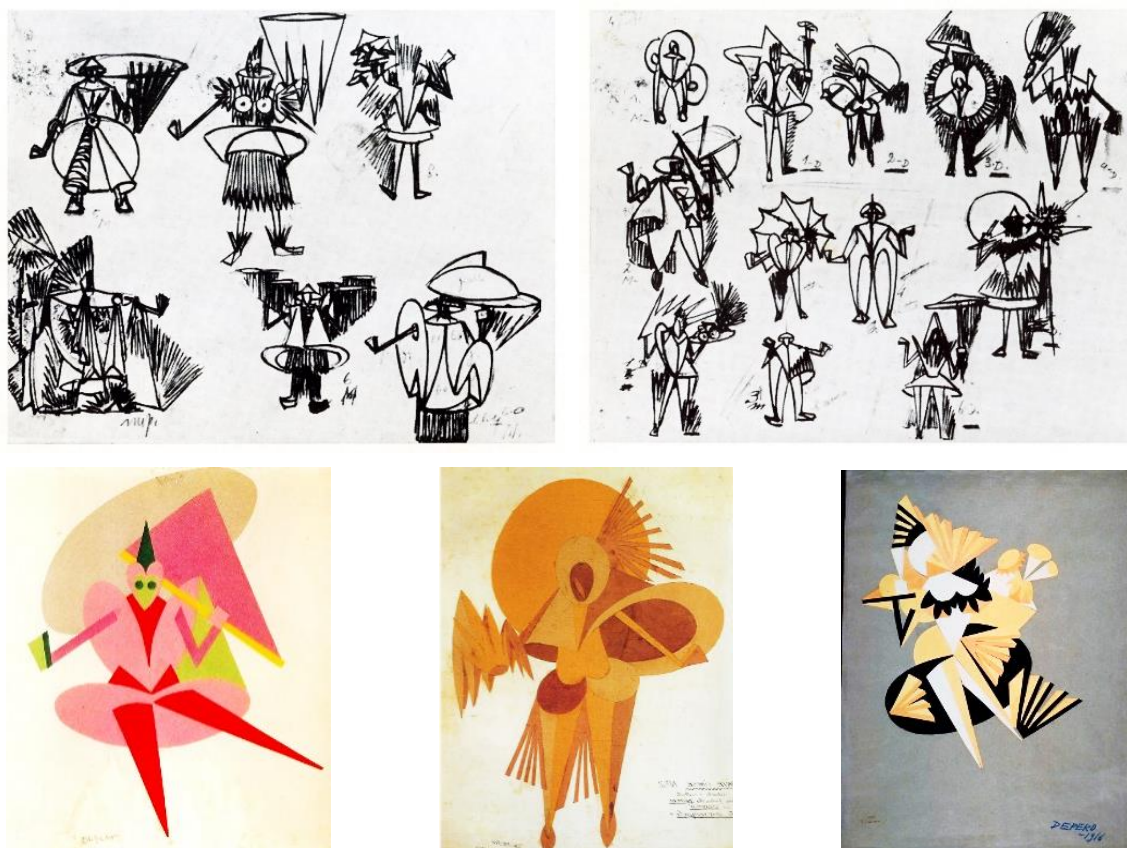


Figura 9 – “Estudos de vestuários para *Le Chant du Rossignol*, folha de 12 esboços, caneta no papel, 20,5 x 26,5 cm, Rovereto, MART, Archivio do ‘900 Fondo Depero, F. Depero, 1916-17”
Fonte:⁴⁸

Os figurinos deste espetáculo são rígidos, mecânicos e extremamente fantasiosos: «[...] Mãos como caixas, como discos, como leques de dedos muito longos, afiadas ou que soam; máscaras douradas ou verdes, que mostram apenas um nariz ou uma boca muito ensolarada e luminosa, feita de espelho; capas em orna de sino, calças e mangas, bem como em forma de sino; tudo poliedrico em sentido assimétrico, tudo removível e móvel [...]»⁴⁹ (ALLEGRI, 2009: 48).

⁴⁸<https://vestuarioescenico.wordpress.com/2015/10/10/fortunato-depero-el-no-representado-proyecto-para-le-chant-du-rossignol/>, acedido a 22/11/2017

⁴⁹ Tradução livre da autora: «[...] Mani a scatola, a dischi, a ventagli di dita lunghissime, appuntite o suonanti; maschere dorate o verdi, raffiguranti solo un naso o un'occhiaia o una bocca ridentissima e luminosa, di specchio; mantelli a campana, calzoni e maniche pure campanuliformi; tutto poliedrico in senso asimetrico, tutto svitabile e mobile [...]» (ALLEGRI, 2009: 48).



Figura 10 - Da esquerda para a direita: “*A Flora Mágica* para *Le Chant du Rossignol*, F. Depero, 1916-17.” Fonte:⁵⁰. “Manifesto para as *Danças Plásticas* no Teatro dei Piccoli, Roma, F. Depero, 1918.” Fonte:⁵¹

Depero trabalhou em decoração e figurinos por vários meses. “*A Flora Mágica*” foi uma sua grande instalação, para o espetáculo *Chant du Rossignol*, que constituiu a composição central do palco. Foi formada por formas geométricas abstratas e antropomórficas, misturadas com elementos apontados que se elevam verticalmente, todos com uma cor brilhante que criou um ambiente mais surreal que futurista⁵².

As experiências de Depero continuam nesta direção com as “*Danças Plásticas*”⁵³ (MANCINI, 1996: 94), ações imitativas-musicais encenadas em 1918, no Teatro dei Piccoli em Roma; uma performance com a qual Depero completa seus estudos sobre a marioneta. Para este evento, o artista cria um palco vertical com diferentes profundidades, uma solução inovadora que permite aos espectadores ter uma visão simultânea das ações que ocorrem (MANCINI, 1996).

⁵⁰<https://vestuarioescenico.wordpress.com/2015/10/10/fortunato-depero-el-no-representado-proyecto-para-le-chant-du-rossignol/>, acessado a 22/11/2017

⁵¹<https://ipiccolidipodrecca.wordpress.com/2015/03/26/balli-plastici/>, acessado a 22/11/2017

⁵²<https://vestuarioescenico.wordpress.com/2015/10/10/fortunato-depero-el-no-representado-proyecto-para-le-chant-du-rossignol/>, acessado a 22/11/2017

⁵³ Tradução livre da autora: “*Balli Plastici*” (MANCINI, 1996: 94)

2.3.1.3. Virgilio Marchi: o estudo do espaço arquitetónico para a construção do espaço cênico

No âmbito teatral se lembra também o arquiteto **Virgilio Marchi**, ao qual foi confiado à tarefa de criar o *Teatro degli Indipendenti*, assim batizado por Anton Giulio Bragaglia⁵⁴ pelo seu carácter experimental independente. Virgilio Marchi trata principalmente da organização arquitetônica; enquanto os elementos decorativos são confiados a Giacomo Balla, Fortunato Depero e Enrico Prampolini (D'AMICO; DANESI, 1977).

Marchi, após a criação do Teatro, continua a colaborar com Bragaglia como cenógrafo. São conhecidas as suas cenografias por “*La Fantasima*”, de Sebastiano Arturo Luciani, “*Malagueña*” de Giacomo Comandini, “*I guai di Don Pasqualotto*” de Anton Giulio Bragaglia e por “*Circe*” de Ercole Reggio. Marchi faz duas grandes inovações que afetam a plateia: aumenta o número de assentos e faz escavações profundas que permitem inclinar esta área para que se tenha uma visão mais clara do que está no palco.

⁵⁴ Anton Giulio Bragaglia (1890-1960), diretor teatral e cinematográfico, muito próximo ao movimento futurista, dedicou-se à teoria da “fotodinâmica” (arte da fotografia em movimento). Em 1921, fundou em Roma o *Teatro degli Indipendenti*, de inspiração experimental. Fonte: http://www.treccani.it/enciclopedia/anton-giulio-bragaglia_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/ acedido a 18/11/2017

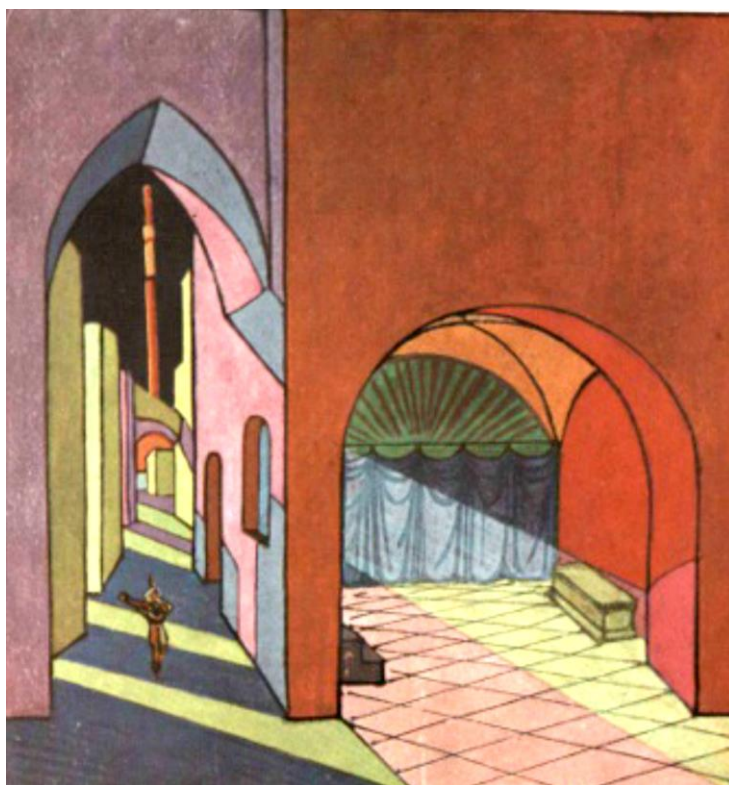


Figura 11 – “Virgilio Marchi, Bozzetto per *La Fantasima*, 1923” Fonte:⁵⁵

Nasceu assim o novo Teatro dell'Arte de Roma, uma estrutura moderna composta por quatrocentos assentos, quatro palcos e um palco moderno (MARCHI, 1995). Marchi frequenta, em particular, a casa-estúdio de Giacomo Balla, com quem ele tem uma ótima sintonia. As idéias de Balla são fundamentais para a evolução artística de Marchi, que, apesar de ter uma preparação técnica e arquitetônica, logo começa a interessar-se pela cenografia, transferindo suas habilidades arquitetônicas diretamente para a cena. Para Marchi, Giacomo Balla, não era apenas um amigo, mas um verdadeiro mestre e guia artística (D'AMICO; DANESI, 1977).

⁵⁵ <http://docplayer.it/43230861-Virgilio-marchi-tecnico-con-spirito-futurista.html>, acessado a 22/11/2017

2.3.2. Gio Ponti e o Pós-Guerra

No contexto do Teatro Italiano, é inevitável referir-se à figura do **Gio Ponti**, o qual representa uma prova importante da união entre o Teatro e o Design e o uso do espaço do Teatro como um lugar experimental.

Nos anos 40 do século XX, Gio Ponti fez vários trabalhos para o Teatro, a partir dos esboços e até os figurinos, colocando em evidência o enredo único que une cenografia, arquitetura e Design⁵⁶. Para Gio Ponti, a cenografia, entre todas as artes visuais, é a mais complexa, pois requer conhecimentos heterogêneos mas aprofundados, e deve, portanto, ser considerada não apenas como uma questão pura de representação e ilustração, mas sim como uma forma projetual completa que representa a realidade social (PONTI, 1952). A capacidade projetual de Gio Ponti, é baseada em uma estética da cena, em uma observação feita por *tableaux vivants* - quadro vivo (PONTI, 1923), ou seja, analisando a sociedade. Como diz Gillo Dorfles: "*nunca o cenógrafo pode ignorar a sua época e perder de vista a visão da arte da sua geração*" (DORFLES, 1983: 26 cit. in CATTIODORO, 2013)⁵⁷.

A representação do espaço projetado por Ponti é capaz de transformar os adereços em símbolos que transcendem a cena porque, uma vez concluída a representação, eles mantêm na sua forma o impulso simbólico originário, mesmo se colocados em um contexto diferente⁵⁸.

Um dos cenários mais importantes desenhados por Gio Ponti é testemunhado por esboços de "*L'importanza di chiamarsi Ernesto (atti I e II-III)*" de 1939⁵⁹. Esse espetáculo dirigido por Pavolini, devia ter sido aplicado no palco do Teatro d'Arte de Milão com a Companhia Cimarra-Maltagliati-Ninchi.

Porém, este cenário nunca foi realizado; embora esta seja uma das obras mais importantes de sua carreira, porque representa, em forma de intuição gráfica pura, o primeiro estudo que antecipa um dos objetos mais conhecidos do Design de Ponti: o candeeiro multicolor com 12 braços, transformado,

⁵⁶ <http://www.aisdesign.org/aisd/gio-ponti-il-design-sinnamora-del-palcoscenico>, acessado a 17/06/2017

⁵⁷ Tradução livre da autora: "mai lo scenografo può ignorare la propria epoca [e] perdere di vista la visione dell'arte della sua generazione" (DORFLES, 1983: 26 cit. in CATTIODORO, 2013)

⁵⁸ <http://www.aisdesign.org/aisd/gio-ponti-il-design-sinnamora-del-palcoscenico>, acessado a 17/06/2017

⁵⁹ <http://www.aisdesign.org/aisd/gio-ponti-il-design-sinnamora-del-palcoscenico>, acessado a 18/06/2017

sucessivamente, em produto pela Venini em 1946, utilizando o vidro policromado como material.

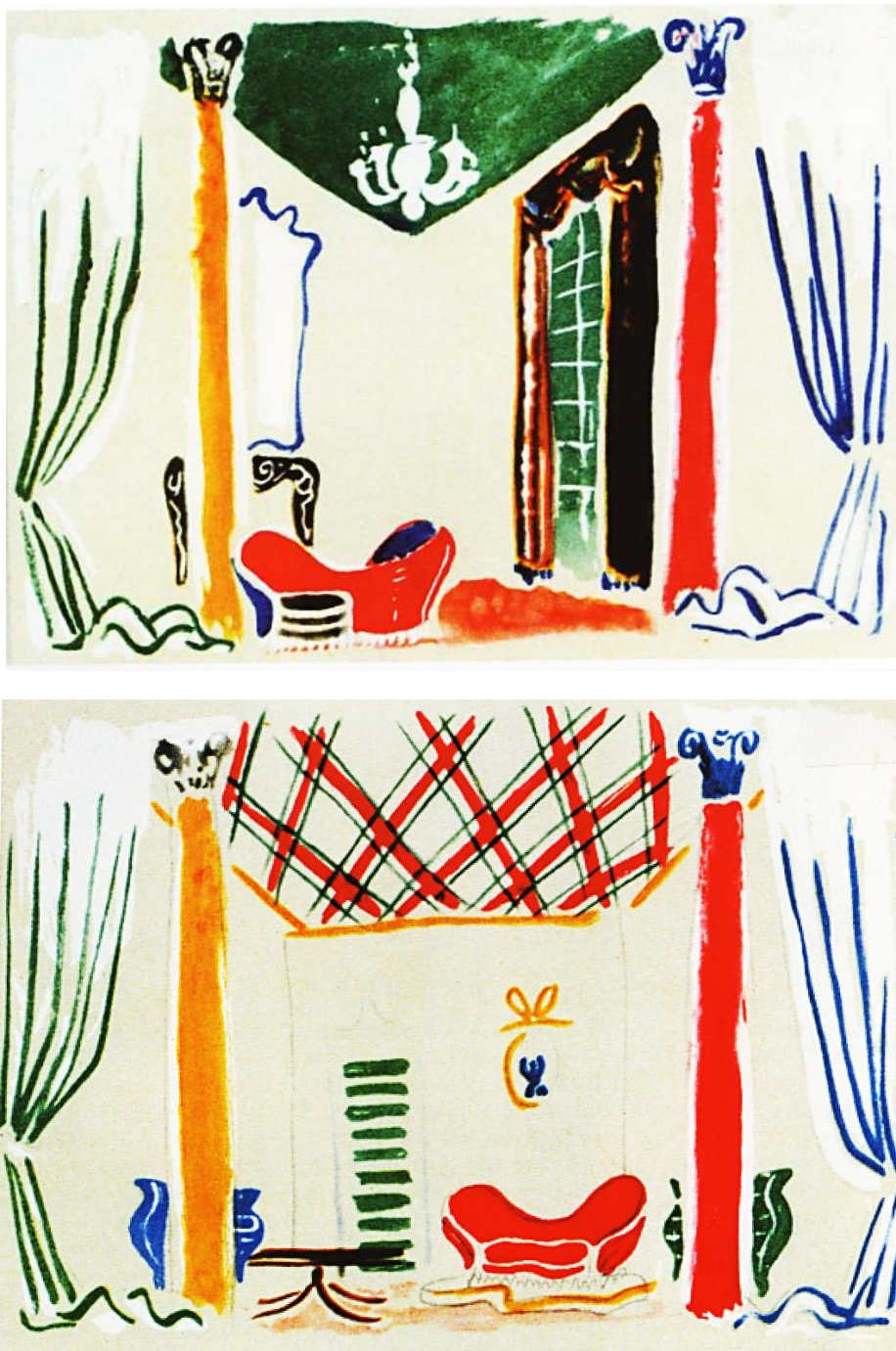


Figura 12 - “*L'importanza di chiamarsi Ernesto*, esboços (atti I e II-III), Gio Ponti, 1939”.
Fonte:⁶⁰

⁶⁰<http://www.aisdesign.org/aisd/gio-ponti-il-design-sinnamora-del-palcoscenico>, acedido a 28/11/2017

Neste trabalho Ponti usa peças originais que se combinam cromaticamente e formalmente com a tradição em um “*duplo susceptível de aperfeiçoamento da habitação*”⁶¹ (CATTIODORO, 2013), ou seja um lugar onde formas e objetos aparecem como personagens em uma representação eterna⁶².

2.3.3. Ezio Frigerio e a Atualidade

Ezio Frigerio, cenografo italiano contemporâneo de renome mundial⁶³, colabora com o diretor teatral Giorgio Strehler no Piccolo Teatro de Milão. Ele assinou mais de 350 espetáculos entre lirica, ópera e balet, e ganhou a maioria dos prêmios europeus de teatro e cinema⁶⁴. O trabalho de Ezio Frigerio também está ligado ao Teatro Alla Scala de Milão, onde ele começa a trabalhar muito jovem projetando os figurinos da peça “*Matrimonio Segreto*” para a inauguração da nova sala “La Piccola Scala”.

Por seu trabalho no Teatro de Paris, foi premiado com a Legião de Honra, bem como o título de Comendador “des arts et des lettres”. Artsalive.ca, uma das principais revistas de Teatro internacional inclui Ezio Frigerio entre os dez mais importantes cenografos desde 1435, o único italiano citado nos últimos dois séculos⁶⁵.

Ezio Frigerio é lembrado, acima de tudo, por a sua acção para difundir a cultura artesanal de Teatro em todo o mundo. Na verdade, ele nas suas andanças trouxe vários grupos de artesãos, escultores, pintores e costureiros, fazendo conhecer a extraordinária habilidade e criatividade do artesanato italiano em todo o mundo⁶⁶.

Para Frigerio, a cenografia deve ser uma linguagem para o olho, ou seja, deve ser vinculada ao desempenho espacial e temporal do espetáculo e deve constituir uma verdadeira interpretação do drama. Também deve ser o resultado de uma pesquisa que sempre tem como objetivo a individualização da

⁶¹ Tradução livre da autora: “doppio perfettibile dell’abitazione” (CATTIODORO, 2013)

⁶² <http://www.aisdesign.org/aisd/gio-ponti-il-design-sinnamora-del-palcoscenico>, acessado a 18/06/2017

⁶³ https://it.wikipedia.org/wiki/Ezio_Frigerio, acessado a 28/11/2017

⁶⁴ <http://www.sipario.it/costumisticyclopedia/item/1147-s-i-p-a-r-i-o-ezio-frigerio.html>, acessado a 28/11/2017

⁶⁵ <http://artsalive.ca/fr/thf/histoire/concepteurs.asp>, acessado a 28/11/2017

⁶⁶ https://it.wikipedia.org/wiki/Ezio_Frigerio, acessado a 28/11/2017

essencialidade da imagem para que se possa chegar a uma cenografia humana, efêmera e mortal. Estas últimas funcionalidades, de facto, para ele têm de ser os pontos fortes de qualquer cenografia que – embora possa cruzar tudo e o oposto de tudo - refira e reflecta a realidade da nossa sociedade⁶⁷.



Figura 13 – “Cenário para “*Tristan und Isolde*”, Teatro San Carlo di Napoli, Ezio Frigerio, 2004-2005” Fonte:⁶⁸

A intervenção de Ezio Frigerio é imediatamente reconhecível, por exemplo, no espetáculo "*Tristan und Isolde*" feito no Teatro San Carlo de Nápoles em 2004, onde o cenógrafo experimentou novos materiais e obteve contrastes dramáticos incomuns⁶⁹. A proa gigante do barco é de fato dividido em duas partes, que é o símbolo da separação entre Isotta e Tristano.

⁶⁷<http://www.corriereromano.it/roma-notizie/6469/Un-uomo-da-palcoscenico.html>, acedido a 28/11/2017

⁶⁸ https://www.peroni.com/lang_UK/scheda.php?id=51596, acedido a 28/11/2017

⁶⁹ https://www.peroni.com/lang_UK/scheda.php?id=51596, acedido a 28/11/2017

2.4. O contexto português: o Futurismo e o Manifesto Anti-Dantas de José de Almada Negreiros

Em Portugal, o início do século XX é marcado por diferentes manifestações sociais, artísticas, culturais. Entre as revistas que são afetadas pelo Movimento Futurista Italiano, há a “*Orfeu*” de 1915 que, embora fosse de uma duração muito curta (duas publicações entre janeiro e junho de 1915, e um terceiro número, que já estava composto, mas que não teve impressão por faltas de meios), representa o lugar onde nasceu o Modernismo Português (RIZZANTE, 2003).



Figura 14 - Da esquerda para a direita: “*Orpheu*, fascículo n.º 1, Janeiro–Fevereiro–Março de 1915, capa de José Pacheco”. “Folha de rosto do fascículo n.º 1, Janeiro–Fevereiro–Março de 1915”. Fonte:⁷⁰

Como testemunha o historiador José Augusto França (1991), em Lisboa, o pintor **Guilherme Santa-Rita** (1889-1918) foi o motor do Movimento Futurista Português em ascensão, junto de **Fernando Pessoa** (1888-1935), de **Mário Sá-Carneiro** (1890-1916), de **José de Almada Negreiros** (1893-1970) e de **Amadeo de Souza-Cardoso** (1887- 1918).

⁷⁰ https://pt.wikipedia.org/wiki/Revista_Orpheu, acedido a 04/12/2017

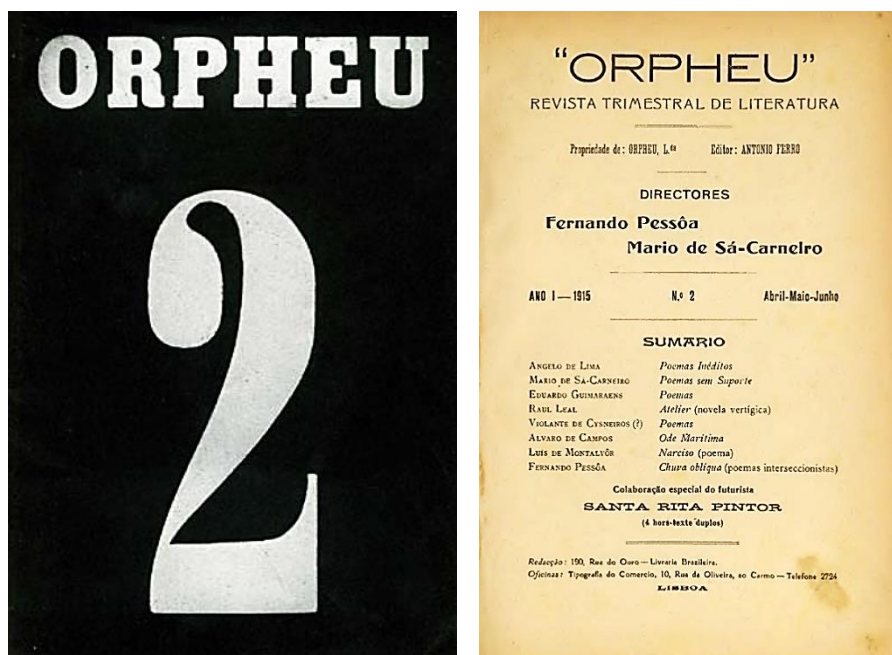


Figura 15 - Da esquerda para a direita: “Orpheu, fascículo n.º 2, Abril–Maio–Junho de 1915”.
 “Folha de rosto do fascículo n.º 2, Abril – Maio – Junho de 1915”. Fonte:⁷¹

O nome “*Orpheu*” da revista foi escolhido entre uma série de nomes (incluindo “*Lusitania*” e “*Europa*”) que, ideologicamente, representavam o progresso da arte em Portugal, como acontecia no resto da Europa.

A primeira geração de jovens poetas portugueses do século XX que fizeram parte do grupo e revista *Orpheu*, começou a trabalhar em uma reestruturação moral da realidade política nacional, recorrendo também a polémicas violentas e a ataques públicos (FRANÇA, 1991). Como relata José Augusto França (1991) no seu livro, esses jovens poetas foram impulsionados pelo desejo de afastar-se da sociedade burguesa corrupta do momento e assustá-la, através de textos muito fortes que serão publicados na revista *Orpheu*. Esses textos realmente marcaram a evolução da modernidade portuguesa, tanto que alguns títulos, como os dos trabalhos de Santa-Rita - reproduzidos em *Orfeu* e, dois anos depois, no *Futurista de Portugal* - superaram a posição teórica até então Futurismo no resto da Europa e às vezes alterou sua ideologia.

⁷¹ https://pt.wikipedia.org/wiki/Revista_Orpheu, acessado a 01/12/2017

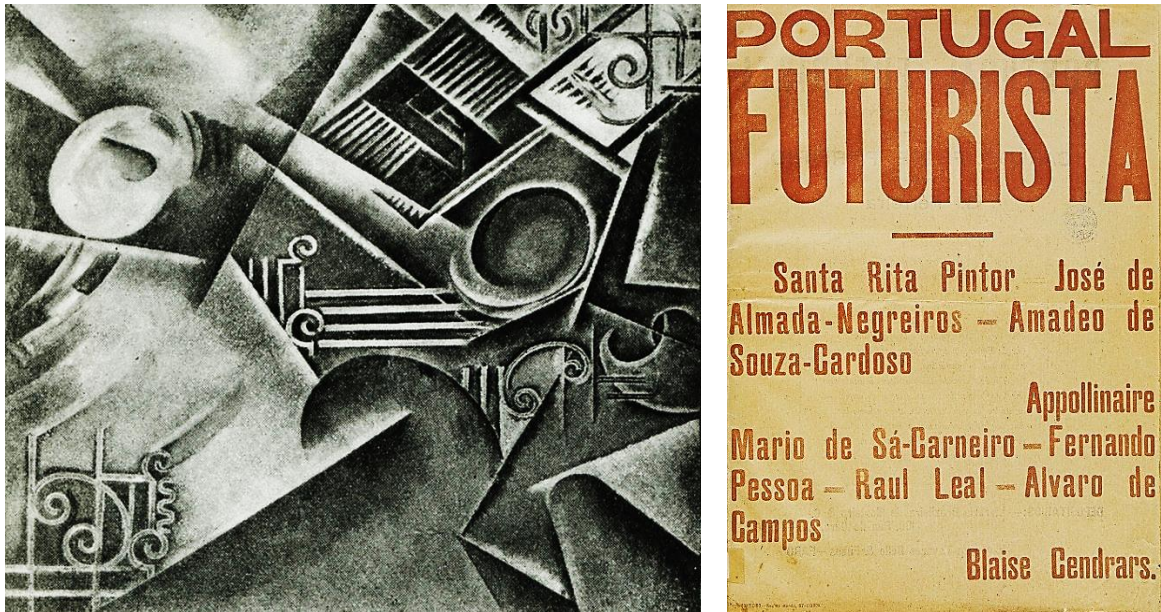


Figura 16 - Da esquerda para a direita: “*Perspectiva Dinâmica de Um Quarto ao Acordar*, óleo sobre tela, Guilherme de Santa-Rita, 1912. Publicado na revista *Portugal Futurista*, 1917” e “Capa – *Portugal Futurista* n°1, 1917”. Fonte:⁷²

Um exemplo disto é a composição de Santa-Rita de 1912 (presente na revista “*Portugal Futurista*” de 1917): “*Perspectiva Dinâmica de Um Quadro ao Acordar*”. Esta obra, neste sentido, representa uma transformação do sistema futurista ortodoxo, porque os objetos são representados através de uma dinâmica espacial de origem cubista evidente (FRANÇA, 1991). Precisamente por esta razão, Santa-Rita foi criticado e atacado por vários jornais da época, vindo a ser apreciado, posteriormente, a ponto de ser consagrado como “o grande iniciador do movimento futurista em Portugal” (FRANÇA, 1991: 67).

Porém, o *Orpheu* iria desaparecer (cujo n°3, composto, não teve impressão por falta de meios de Mário de Sá-Carneiro), por causa da renúncia de alguns membros do grupo, que não seguiram o caminho de vanguarda do Futurismo (FRANÇA, 1991: 68). Foi por isto que, nos finais de 1919, um articulista anónimo dava conta da falência do grupo e da sua dispersão escrevendo que a deles era uma “*arte bizarra*” (FRANÇA, 1991: 73), que exagerava com a mistura de cubismo com o Futurismo (FRANÇA, 1991).

No cinquentenário da revista *Orpheu* Almada Negreiros afirmaria que “o selo do *Orpheu* era a modernidade. A nossa vanguardia da modernidade”

⁷² https://pt.wikipedia.org/wiki/Guilherme_de_Santa-Rita, acedido a 30/11/2017

(ALMADA NEGREIROS cit. in FRANÇA, 1991: 73). Almada Negreiros define assim o grupo *Orpheu*: formado de “*reclusos da mesma cela de prisão*” (ALMADA NEGREIROS cit. in FRANÇA, 1991: 73), uma prisão que representava a vida portuguesa. Eles eram marginais da comunidade, “*não gregários*” (ALMADA NEGREIROS cit. in FRANÇA, 1991: 73), só estas coisas tinham em comum. Eles foram guiados pela arte e pelo desejo de fazer arte: “*Era a arte que nos juntava. A arte era a solução. A nossa solução comum.*” (ALMADA NEGREIROS cit. in FRANÇA, 1991: 73).

De facto, para os seus protagonistas, embora pertencessem à mesma geração (“*geração construtiva*” clamou Almada Negreiros, na sua conferência de 1917)⁷³, o Futurismo Português assumira funções e responsabilidades diversas:

- Para **Pessoa-Álvaro de Campo**, foi um elemento operatório para responder as suas exigências, ou seja: ele repudiava as ideias abstractas futuristas, em quanto ele acreditava na concretização sensível da arte (FRANÇA, 1991).
- O mesmo se diria de **Raul Leal**, mesmo que se aproxime da vanguarda pela apreciação pelo Teatro. Em seu pensamento, um elemento de grande originalidade pode ser encontrado no seu conceito de obra de arte total, ou seja, na necessidade de acreditar na fusão de todas as artes, em um trabalho, para assim dizer, ultrafuturista. Esses ideais se reúnem em “*Astralédia*”, uma obra com a qual Leal tentou demonstrar ao Marinetti a superioridade das suas concepções futuristas (DA SILVA, 2015b). No segundo número de *Orpheu* é anunciada a sua conferência, “*Teatro Futurista no Espaço*”, de que não há notícia de realização (FRANÇA, 1991).
- O *futurismo-acção* de **José de Almada Negreiros**, o “*Poeta Tudo*” (assim definido porque ele mesmo no seu Manifesto Anti-Dantas de 1915 se assina “*José de Almada Negreiros Poeta d’ Orpheu Futurista e Tudo*”)⁷⁴, contrapõe-se ao *futurismo-exílio* de **Santa-Rita**, o “*Guilherme Pobre*” (como si mesmo se enunciava na omonima obra, destruída pela família, e

⁷³http://www.citi.pt/cultura/artes_plasticas/pintura/almada/ultimatum.html, acessido a 09/12/2017

⁷⁴ <https://ionline.sapo.pt/547057>, acessido a 04/12/2017

como França testemunha no Congresso Internacional de 2015 da Fundação Calouste Gulbenkian⁷⁵).

Não obstante as diversidades dos seus artistas, o Futurismo Português foi o único meio para Portugal de se aproximar a Europa e, portanto, a arte moderna. (FRANÇA, 1991). *Orpheu* não só foi o primeiro movimento modernista em Portugal, mas também foi para poetas e artistas uma redescoberta de valores tradicionais para a criação de um novo futuro e de uma nova cultura que assinasse uma posição de rutura total com o passado. É por isto que *Orpheu*, ainda hoje, é considerada uma revista importante, que causou muitas repercussões culturais na sociedade portuguesa (AÇO; BAPTISTA, 2013).

No caso de **José de Almada Negreiros**, o futurismo foi uma arma agressiva (fala-se por isso de *futurismo-acção*), que através a polémica podia garantir finalmente a modernidade (FRANÇA, 1991). Almada Negreiros foi considerado “*poeta sensacionista*” em 1915; “*poeta futurista*” na “*Cena de Odio*” do mesmo ano; escritor “*simultaneísta*” no “*Manifesto Anti-Dantas*” em 1916; “*inventor futurista*” nos “*Salimbancos*” em 1917 (FRANÇA, 1991). Ao fim de 1916, Amadeo de Souza-Cardoso o definia “*impressionista, cubista, futurista e abstracionista – de tudo um pouco*” (AMADEO DE SOUZA-CARDOSO cit. em FRANÇA, 1991: 75).

Como já foi possível observar, muitos artistas da época estavam interessados no Teatro, e Almada Negreiros - para quem o Teatro sempre teve um lugar muito importante – foi um entre eles (RODRIGUES cit in AÇO; BAPTISTA, 2013).

O Teatro de Almada Negreiros, definido mais tarde “*Teatro Sensacionalista*” (LUNA, 2015), tinha a tendência a exagerar, através a concretização de conteúdos sensacionais, capazes de provocar impacte, de chocar a opinião pública e de se relacionar também com o âmbito teatral, sem preocupação com a crua verdade.

⁷⁵ <http://escrita-fone.blogspot.pt/2017/05/jose-augusto-franca-guilherme-pobre.html>, acedido a 04/12/2017

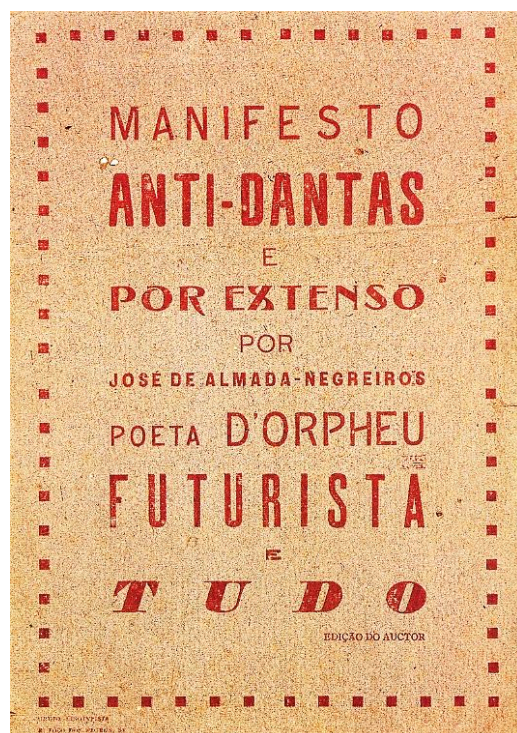


Figura 17 - “Manifesto Anti-Dantas e por extenso, José de Almada Negreiros, 1915”. Fonte:⁷⁶

Um exemplo concreto disso, se encontra num dos textos mais ruidosos da vanguarda portuguesa que o Almada Negreiros escreveu em 1915: o “*Manifesto Anti-Dantas e por extenso*”⁷⁷, escrito contra a peça de Julio Dantas “*Soror Mariana Alcoforado*” do mesmo ano. O texto chamou as atenções de todo o público porque se tratou do lançamento de um manifesto de vários insultos dirigido contra o, então, expoente máximo das letras portuguesas, e contra toda uma geração de literatos que ele personificava: era uma forma extrema de reação ao academismo e aos valores tradicionais (ARAÚJO, 2015). Este foi o maior virulento texto do jovem Almada Negreiros, mas também o primeiro Manifesto de vanguarda português, porque representou o seu crescimento e, ao mesmo tempo, a mudança do Teatro português, que pela primeira vez tem o poder de influenciar fortemente a sociedade através da representação teatral (AÇO; BAPTISTA, 2013).

“*Mito-Alegoria-Simbolo, Monologo Autodidacta na Oficina de Pintura*” foi um texto onde ele exprime “*o número perfeito*” (FRANÇA, 1991: 495) de raiz pitagórico-simbólica que é o “*théleon*” (COSTA, 2012: 461). Como refere Simão

⁷⁶ https://pt.wikipedia.org/wiki/Manifesto_Anti-Dantas, acedido a 01/12/2017

⁷⁷ http://www.prof2000.pt/users/tomas/manifesto_anti.htm, acedido a 05/12/2017

Palmeirim Costa (2012), depois a morte da maioria dos seus companheiros do futurismo, Almada prosseguiu sozinho e, em 1926, foi a descoberta da perspectiva da composição quatrocentista, das proporções geométricas contínuas e das relações dinâmicas, tudo isso através a relação matemática chamada “*nove para dez*” (DA SILVA, 2012: 270), técnica com a qual compõe em 1957 um retábulo de quinze peças.

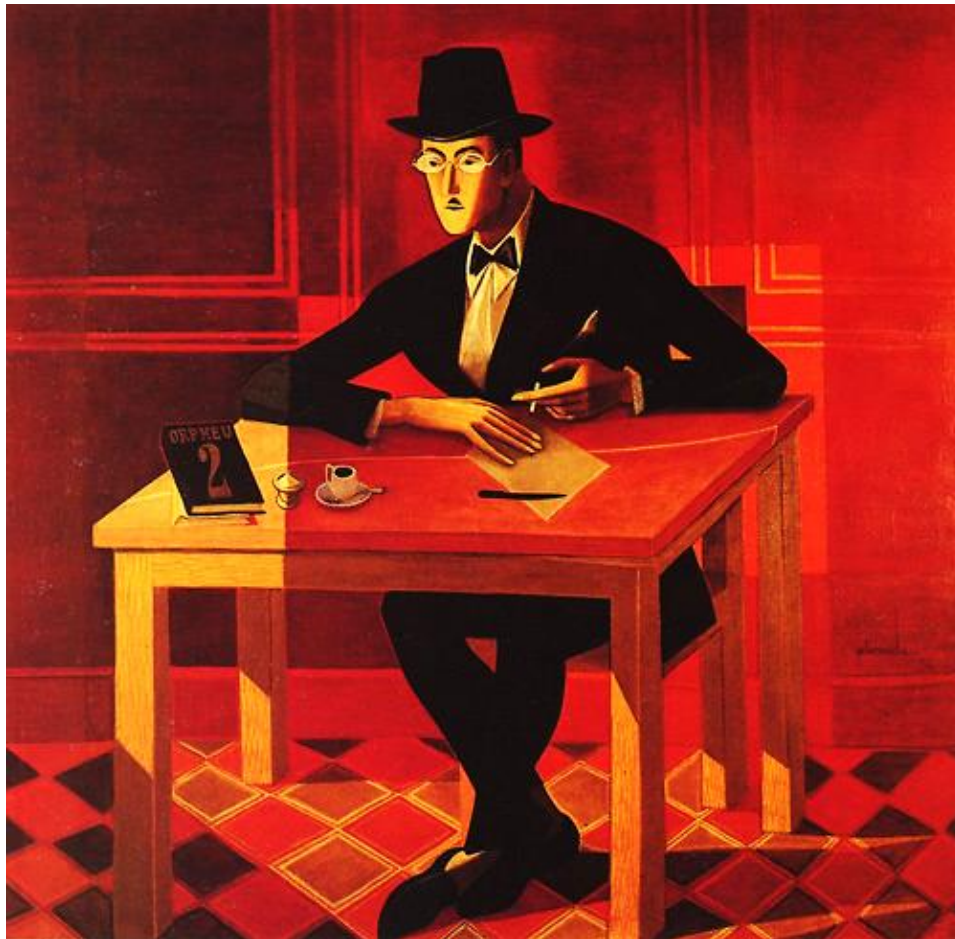


Figura 18 - “Retrato de Fernando Pessoa, Almada Negreiros, 1954” Fonte:⁷⁸

Entretanto, em 1954, Almada Negreiros realiza um retrato de Fernando Pessoa encomendado pelo restaurante dos Irmãos Unidos, em Lisboa, o lugar de reunião da geração do *Orpheu* (FRANÇA, 1991).

Segundo o historiador José Augusto França (1991) tive feito um primeiro retrato do poeta em 1913, que lhe serviu de estudo para fazer este grande quadro:

⁷⁸ <https://theartstack.com/artist/almada-negreiros/retrato-de-fernando-pessoa>, acessado a 03/12/2017

um dos grandes retratos da pintura portuguesa e uma das obras mais significativas de Almada, ligado à primeira geração de 1915.

Fernando Pessoa é figurado sentado com, ao lado, o n.º2 de *Orpheu*: “*um homem frágil, o olhar de míope, como ausente, dobrado a escrever, os pés cruzados, tal e qual uma figura de arlequim que Almada desenhara em 1922*” (FRANÇA, 1991: 498). A tonalidade de cores utilizadas pela pintura propaga muita luminosidade – uma “*luz lisboeta*” (FRANÇA, 1991: 499) - e cria um jogo de espaços combinados e geométricos.

Entre as duas versões, e de acordo com Leonor De Oliveira (2012), Almada Negreiros expõe, na I Exposição da Fundação Gulbenkian (1957), uma série de obras abstractas feitas em óleos 60x60, dicromáticos a preto e branco: “*A Porta da Harmonia*”, “*O Ponto de Bauhutte*”, “*Quadrante I*” e “*Relação 9/10*”. As quatro composições são dirigidas por um esquema gráfico genérico, com linhas e pontos de intersecção, proporções e medidas geométricas definidas. A realização destes quadros tem muita importância na obra e na vida de Almada Negreiros, sobretudo relativamente ao aspecto psicológico e moral do artista (DE OLIVEIRA, 2012).

Segundo Simão Palmeirim Costa (2012) Almada Negreiros tem um papel considerável para o desenvolvimento da arte abstracta portuguesa, tanto que recebeu muitas encomendas, entre as quais, o encargo de efectuar as decorações murais exteriores de vários edifícios da Cidade Universitaria de Lisboa, projectada pelo seu amigo Pardal Monteiro, trabalho terminado em 1961, assim como também referem Ellen W. Sapega (2012) e José Augusto França (1991).

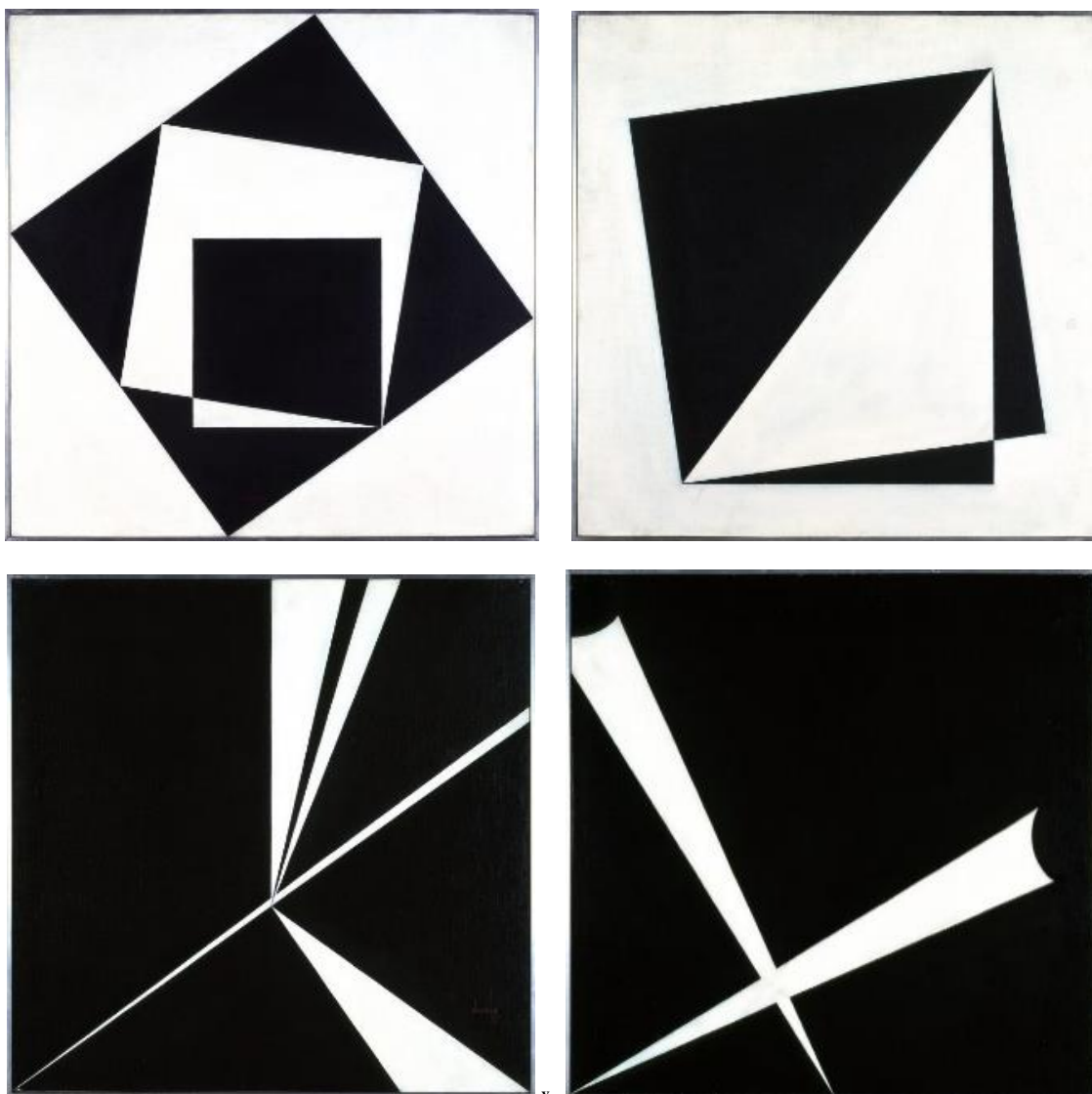


Figura 19 - De cima para baixo e da esquerda para a direita: “*A Porta da Harmonia*, tela óleo, Almada Negreiros, 1957” Fonte:⁷⁹ “*O Ponto de Bauhutte*, tela óleo, Almada Negreiros, 1957” Fonte:⁸⁰. “*Quadrante I*, tela óleo, Almada Negreiros, 1957” Fonte:⁸¹ “*Relação 9/10*, tela óleo, Almada Negreiros, 1957” Fonte:⁸²

⁷⁹ https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/porta-da-harmonia-139006/, acedido a 03/12/2017

⁸⁰ https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/o-ponto-de-bauhutte-139008/, acedido a 03/12/2017

⁸¹ https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/quadrante-i-139010/, acedido a 03/12/2017

⁸² https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/relacao-910-139012/, acedido a 03/12/2017

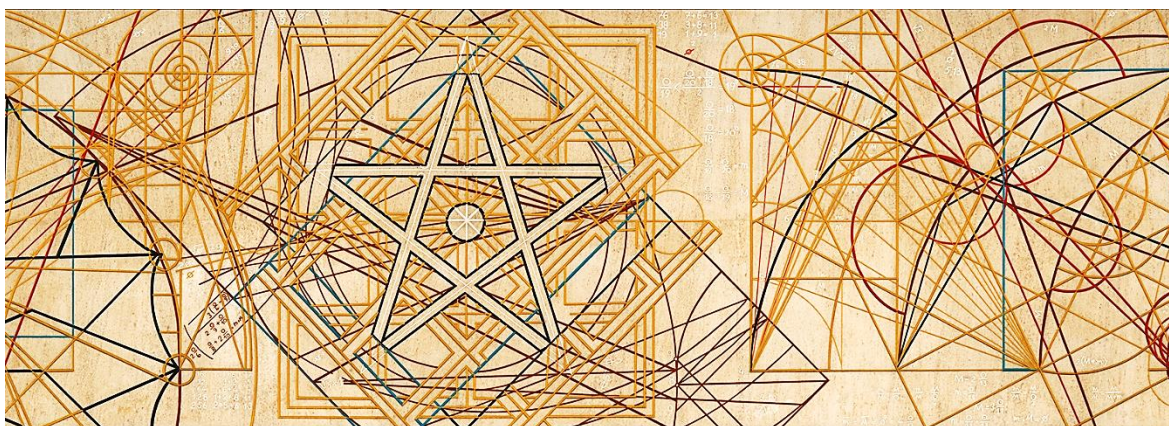


Figura 20 - “Começar, Almada Negreiros, 1968-69” Fonte:⁸³

Em 1968-69, destaca-se a sua última obra: “Começar”. Començar, iniciada em 1944, é uma composição incisa em pedra, numa parede da sede da Fundação Calouste Gulbenkian, inaugurada em Outubro de 1969. Trata-se de um gráfico complexo de 12,90 metros de comprimento por 2,20 metros de altura. Esta obra coroa o seu inteiro estudo e trabalho da sua vida (FREITAS, 2012).

“Estamos perante uma outra obra-prima da arte portuguesa, muito provavelmente a obra mais importante do terceiro quartel do século, dentro de uma classificação plástica possível. A criação de Almada conclui-se nela, numa espécie de poética circular e infinita. O título “Começar” significa isso mesmo, transformando o finito da marcha do artista num infinitivo de criação (“Poe-te a nascer outra vez!”, escrevera Almada em 1915 em “A Cena do Odio”). Por esta obra começa realmente a mensagem sofica do Almada e estão aqui as “cinematografias geométricas da relação 9/10” enunciadas em 1960 e, está também a conclusão mítica de longos estudos sobre os painéis de Nuno Gonçalves. O “Muro Gulbenkian” de Almada reúne, nas quatro zonas solidárias da sua composição: a) um esquema gráfico da relação 9/10 com o pentagrama inscrito na circunferência e um jogo de rectângulos em que o “numero de ouro” se representa. b) a “Figura Superflua Exerrore” de Leonardo da Vinci, a circunferência dividida por estrela de dezasseis pontas. c) as tabuas de Pitagoras, centro ao mesmo tempo exacto e emblemático de toda a composição gravada. d) o desenvolvimento de uma rede complexa de traçados que culmina na determinação do “Ponto de Bauhutte”, ponto colocado no círculo e encontrado no quadrado e no triângulo, que já fora motivo de um dos quatuor da série exposta em 1957”

(FRANÇA, 1991: 501-503).

⁸³ <https://gulbenkian.pt/almada-comecar/>, acedido a 03/12/2017

José Augusto França (1991) argumenta que nunca mais, antes desta obra de Almada Negreiros, existiu arte portuguesa mais moderna e criativa, também porque dentro dela são resumidos todos os valores dos anos 30, dos anos 20 e dos anos 10, e a mensagem de fé de Almada Negreiros.

É possível afirmar que, dentro da cultura portuguesa, foi indispensável o conhecimento duma figura, provavelmente muito complexa, mas igualmente muito completa, como aquela de Almada Negreiros, poeta, criador, dramaturgo, artista plástico, ensaísta, pensador e romântico: dele fica a imagem de um “*Português sem Mestre*” (FRANÇA, 1974: 15).

2.4.1. O papel renovador de António Ferro, António Soares e António Pedro para as experiências de palcos futuristas portugueses

Durante o período entre os anos de 1910 e 1922, os palcos lusitanos, demonstraram uma vasta produção teatral, inspirada nas novidades europeias – sobretudo no Futurismo italiano e nos seus palcos, plataformas a partir das quais se exprimem ambições identitárias e grandes projectos que, através dos Manifestos, pretendiam provocar uma correcção dos modelos culturais existentes. Em concreto, aspiravam exasperar os paradigmas do Teatro, impondo outras visões, inusitadas formas de estar na vida, sinais de uma renovada percepção da realidade e de necessária mudança em função deste período (D’ALGE, 1989).

De acordo com Helena Márcia de Aço e Borges Baptista (2013), no contexto português estas novidades não chegaram muito facilmente, porque ainda a sociedade estava retrógrada e marcada por uma mentalidade incapaz de experimentar qualquer tipo de diversidade, de criar novos modelos ou novos estilos. Em *Orpheu*, apenas Fernando Pessoa publicou uma obra de Teatro, “*O Marinheiro*” (1913)⁸⁴ e Mário de Sá-Carneiro, o qual publicou uma série de obras entre as quais, a sua primeira peça “*Amizade*” (1912)⁸⁵ e, depois, “*Alma*” (1913), que deixa entrever um estilo “*profundamente novo, subversivo até, em relação aos padrões vigentes no Teatro desse tempo, dominado ainda (e durante alguns anos mais) pelo historicismo pós- e neo-romântico, por um pseudo-ibsenismo de pacotilha, por um regionalismo estereotipado, e por comédias e farsas de puro entretenimento*” (REBELLO 1987: 19).

Prosseguindo o destaque dos autores teatrais da revista *Orpheu*, urge também falar do papel inovador de mais três modernistas dos palcos lusitanos: **António Joaquim Tavares Ferro** (1896-1956), **António Soares** (1894-1978) e **António Pedro** (1909-1966).

⁸⁴ <http://www.musarara.com.br/poesia-e-teatro-em-fernando-pessoa>, acedido a 30/11/2017

⁸⁵ [https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%A1rio_de_S%C3%A1-Carneiro#Amizade_\(1912\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%A1rio_de_S%C3%A1-Carneiro#Amizade_(1912)), acedido a 05/12/2017

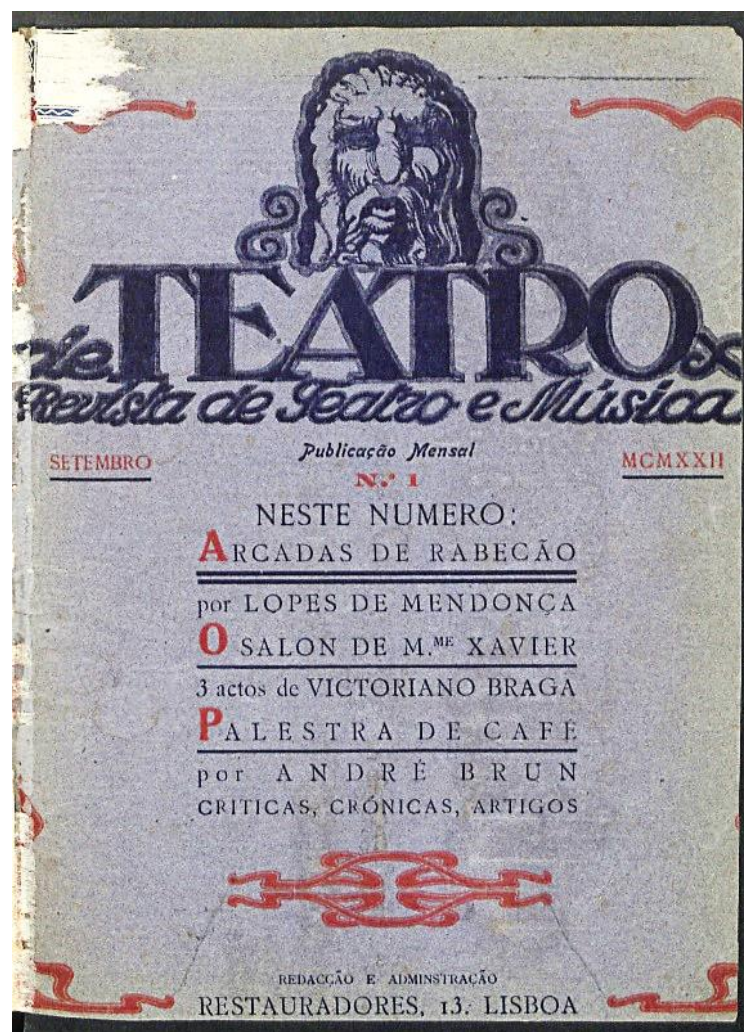


Figura 21 – “Capa Revista de Teatro – Revista de Teatro e Música, 1922” Fonte:⁸⁶

De grande utilidade, pela informação que encerra sobre a dramaturgia portuguesa da época, é a “*Revista de Teatro – Revista de Teatro e Música*” de 1922⁸⁷. Este periódico mensal, sob a direção de Mário Duarte, dedicava-se aos que se relacionavam com o Teatro de qualquer maneira. A revista publicou, de facto, muitas peças teatrais de vario género, que deixaram transparecer uma grande evolução dramática: os textos eram breves e sintéticos, mas de grande qualidade literária, com gosto em trabalhar o passado (REBELLO, 2004).

⁸⁶http://bibliotecadigital.fl.ul.pt/ULFLOM451276_12/ULFLOM451276_12_item1/, acedido a 30/11/2017

⁸⁷ <http://retrovisor.blogs.sapo.pt/58004.html>, acedido a 05/12/2017

2.4.1.1. António Ferro e a experiência do Teatro-Manifesto

No panorama teatral do primeiro Modernismo Português destaca-se a figura inovadora do escritor **António Ferro** (FRANÇA, 1991) – também editor literário da revista *Orpheu* - do qual se recorda, sobretudo, o primeiro estágio do seu trabalho literário, definido por Helena Marcia De Aço e Burges Baptista (2013: 53) “*Fase da Espontaneidade Vanguardista*”.

António Ferro, um ano depois de ter tido a oportunidade de conhecer Marinetti em Roma em 1920 e, com o intuito de estar a par das novas tendências da vanguardia futurista italiana, escreve e publica o manifesto modernista “*Nós*”⁸⁸: primeira “*experiência de um texto de Teatro-Manifesto*” (AÇO; BAPTISTA, 2013: 68).

Este Manifesto, publicado em 1921, é um testemunho literário muito importante das primeiras décadas do século XX. O motivo principal é o fato de que, apesar de ser um manifesto, o seu texto é desenvolvido como se fosse um texto literário e até teatral, cuja leitura é cénica, como se fosse uma representação teatral. Esta foi uma grande invenção, uma experiência completamente nova para o período em questão: Antonio Ferro, assim, até provou ter ultrapassado as ideias de vanguarda do período. Na verdade, ele teve a grande capacidade de revisitar o modelo dos manifestos de Marinetti, misturando-os com um texto literário e encontrando o equilíbrio perfeito entre os dois, criando um trabalho de estilo altamente inovador; e então, porque neste texto, é explícita e refletida não só a sua missão estratégica, mas também a sua vontade de transformar o Teatro Português (permeado por ideias muito conservadoras) e, em geral, de criar um estilo de vida moderno e novo que se aproximasse à arte e, consequentemente, ao Teatro (AÇO; BAPTISTA, 2013).

Em 1924, Antonio Ferro escreveu “*Mar Alto*”⁸⁹ e, posteriormente, duas obras inéditas, datadas de 1932, “*O Estandarte*” e “*Não sei Dançar*”⁹⁰.

Como Giacomo Balla, ele argumentou que, no Teatro, dentro de uma sociedade moderna imbuída de valores como a mecanização e a velocidade, era

⁸⁸http://www.fundacaoantonioquadros.pt/index.php?option=com_content&task=view&id=78&Itemid=103, acedido a 01/12/2017

⁸⁹http://www.fundacaoantonioquadros.pt/index.php?option=com_content&task=view&id=78&Itemid=103, acedido a 01/12/2017

⁹⁰http://www.fundacaoantonioquadros.pt/index.php?option=com_content&task=view&id=78&Itemid=103, acedido a 01/12/2017

necessário expressar a vida como uma imagem em movimento, obtendo assim uma comunicação muito mais rápida, concisa e sem dúvida mais eficaz, enquanto obtida através de meios gráficos, síntese de palavras, idéias e mensagens revolucionárias para a sociedade portuguesa (AÇO; BAPTISTA, 2013).

Marinetti denominou o Teatro futurista como “*Teatro Futurista Sintético*”, onde a principal característica do texto era a brevidade das peças estruturadas das sínteses, em confluência com o pensamento do novo século, que é o da eletricidade, da velocidade, da máquina e dos automóveis (MARINETTI, 1914).

Esta tendência está presente também na evolução literária de António Ferro, em particular na obra “*Nós*”, que, embora não seja estruturada totalmente ao modelo da síntese de Marinetti, é uma obra breve, cheia de frases com fortes significados que tem a intenção de mostrar, destruir e, por ultimo, encerrar definitivamente com os costumes tradicionalistas. Nesta vertente Antonio Ferro parece afastar-se da posição ideológica de Marinetti: de facto, ao passo que no *Manifesto Futurista* de 1914 são os futuristas que dizem «nós», pelo contrário no António Ferro há apenas um «EU», em maiúsculas, e isso deixa entender grande distância entre o «EU» e a «Multidão», distancia que representa a impossibilidade das massas entender a sua mensagem, demonstrando com violência a realidade (AÇO; BAPTISTA, 2013).

Em 1925, António Ferro criou, num salão do Tivoli em Lisboa, o polémico Teatro Novo, projectado pelo José Pacheco, com o qual colaborou desde o ano 1922 em vários projetos para a criação de um Teatro de arte (FRANÇA, 1991).

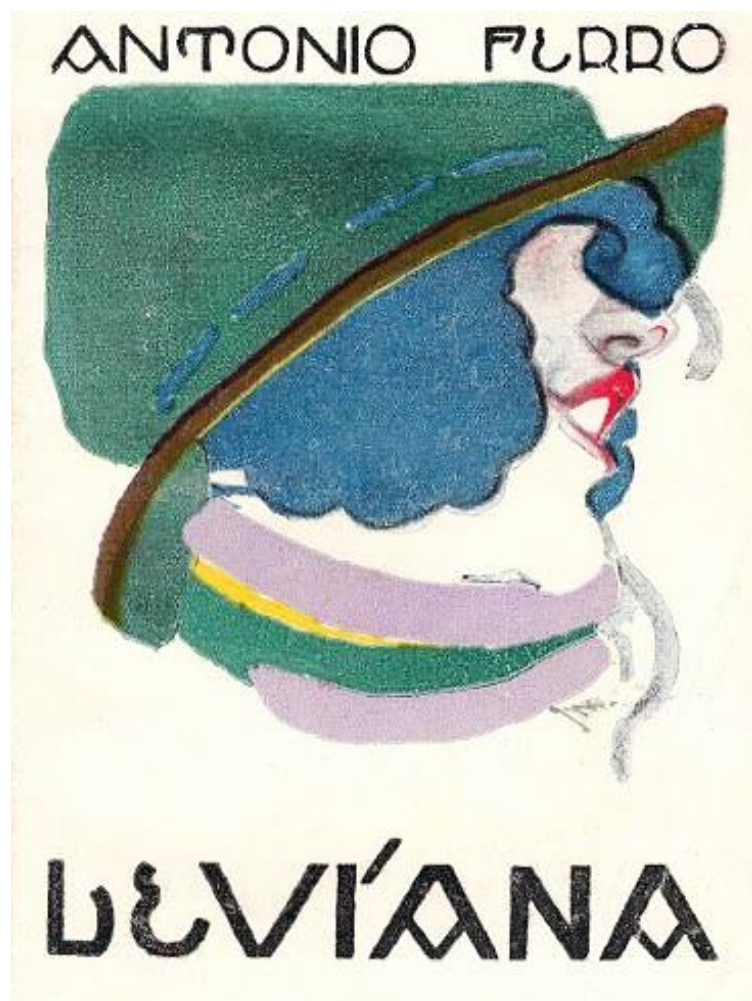


Figura 22 – “Capa para a novela *Leviana* de António Ferro, ilustrada pelo António Soares, 1922”
Fonte:⁹¹

Foi neste contexto que António Ferro conheceu o António Soares, com o qual - confirma o José de Augusto França (1991) - combateu activamente no movimento modernista através de numerosas iniciativas e publicações, já a partir do 1916. A sua amizade revelou-se profícua, tanto que, em 1921, António Soares ilustraria um livro de António Ferro: a “*Leviana*”.

⁹¹<https://www.google.com/culturalinstitute/beta/exhibit/OwJCHJj3DFP5KQ?hl=pt-PT>, acedido a 06/12/2017

2.4.1.2. A versatilidade de António Soares e a conceção plástica dos espetáculos do primeiro Modernismo Português

António Soares, foi pintor, ilustrador, cenógrafo, figurinista e decorador, foi uma figura que se dedicou a uma variedade de atividades, que marcaram o percurso da Arte Moderna em Portugal na primeira metade do século XX. Todos os artistas deste período, incluindo o próprio António Soares, usaram os palcos como um lugar onde puder experienciar diferentes conhecimentos da própria arte, visando a inovar o Teatro através diversas técnicas e ferramentas. O objectivo era aproximar a conexão entre as artes cénicas e as artes plásticas, através da aplicação de elementos cénicos que, para o público, se tornavam divulgadores de novas sensações, mas sobretudo de afirmação dos novos valores estéticos modernistas (FRANÇA, 1991).

De acordo com os jornalistas Rita Cipriano e Hugo Amaral (2017), António Soares, apesar do seu contributo fundamental para a afirmação do movimento modernista, em grande medida, se tornou secundário na história do Modernismo em Portugal por causa dos seus contemporâneos que o eclipsaram.

Entre 1920 e 1930, António Soares começou a dedicar-se intensamente ao Teatro, trabalhando como cenógrafo, figurinista e decorador, junto de modernistas como Almada Negreiros, para trazer uma nova estética teatral em Portugal. Como sustenta o Paulo Ribeiro Baptista (2016), o contributo de Soares para as artes cenográficas revela-se muito importante, porque contribuiu para a aproximação de artes plásticas com as cénicas, desenvolvendo uma grande alteração da estética na arte portuguesa.



Figura 23 - “*Entre-acto modernista: o teatro e a dança na obra de António Soares*, Exposição do Museu Nacional do Teatro e da Dança, 2017” Fonte:⁹²

A exposição “*Entre-acto modernista: o Teatro e a dança na obra de António Soares*” (2017)⁹³ reúne quase 170 obras realizadas para Teatro e para dança, entre a década de 1920 e 1930, no Museu Nacional do Teatro e da Dança (MNTD). Esta exposição tem um pouco de tudo, também obras nunca antes apresentadas em público. José Alvarez (diretor do Museu Nacional do Teatro e da Dança) sente uma grande admiração por o grande artista versátil que foi o Antonio Soares, e foi por isso que pediu que, no salão de exposição, houvesse algumas tendas pretas, como para aludir as cortinas teatrais (CIPRIANO, AMARAL, 2017).

Como José Alvarez e Paulo Ribeiro Baptista (2016) escrevem, pode-se ver que a obra do artista é muito interessante também do ponto de vista de sua inovadora concepção plástica, algo que também é visível em seus desenhos de figurinos e cenários cênicos.

⁹²<http://observador.pt/especiais/antonio-soares-o-modernista-dos-palcos-que-almada-eclipsou/>, acedido a 02/12/2017

⁹³<http://www.museudoteatroedanca.gov.pt/pt-PT/Exposicoes/ExpPatentes/ContentDetail.aspx?id=523>, acedido a 06/12/2017



Figura 24 – “Pormenor do quadro *Entre Acto de ballet* em mostra na exposição do Museu Nacional do Teatro e da Dança (2017), Antonio Soares, 1920” Fonte:⁹⁴

"*Entre Acto de ballet*", é o único quadro da exposição no Museu Nacional de Teatro e Dança (CIPRIANO, AMARAL, 2017), onde se podem ver diferentes figuras icônicas recorrentes usadas por Antonio Soares - como a sua Pierrette e o seu Arlequim alongados (FRANÇA, 1911) - e, em geral, outras figuras relacionadas ao balét, ao Teatro e ao palco. A imagem desta pintura resume, em certo sentido, todas as características dos outros desenhos de Antonio Soares presentes na exposição, constituindo assim uma de suas obras de arte mais completas e mais próximas das tendências estéticas modernas do momento. (ALVAREZ, BAPTISTA, 2016)

⁹⁴ <http://observador.pt/especiais/antonio-soares-o-modernista-dos-palcos-que-almada-eclipsou/>, acedido a 02/12/2017



Figura 25 - “Natacha, têmpera sobre tela, 162 x 125 cm, António Soares, 1928” Fonte:⁹⁵

No final dos anos 1920, António Soares pintou um retrato de Natasha Baltrina – bailarina russa muito conhecida por a sua elegância em Lisboa em 1928 - que representou uma das suas obras mais famosas, tanto de ser premiada com a 2^a medalha do salão da Sociedade Nacional de Belas-Artes em 1929 e descripta como um “*dos melhores retratos mundanos e espetaculares da pintura portuguesa*” (FRANÇA, 1991: 159).

Assim como testemunha André Silveira (2010), o retrato “*Natasha*” representa, provavelmente, a peça central de toda a sua produção pictórica e de todo o Modernismo Português, devido ao talento e as habilidades de António Soares, o qual sem dúvida conseguiu criar um conjunto incrível de obras, nas quais se concentra sobretudo à representar as mulheres do período, com desenhos realísticos nunca antes vistos.

⁹⁵https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Ant%C3%B3nio_Soares,_Natacha,_c_1928,_t%C3%A2mpera_sobre_tela,_162_x_125_cm.jpg, acedido a 06/12/2017

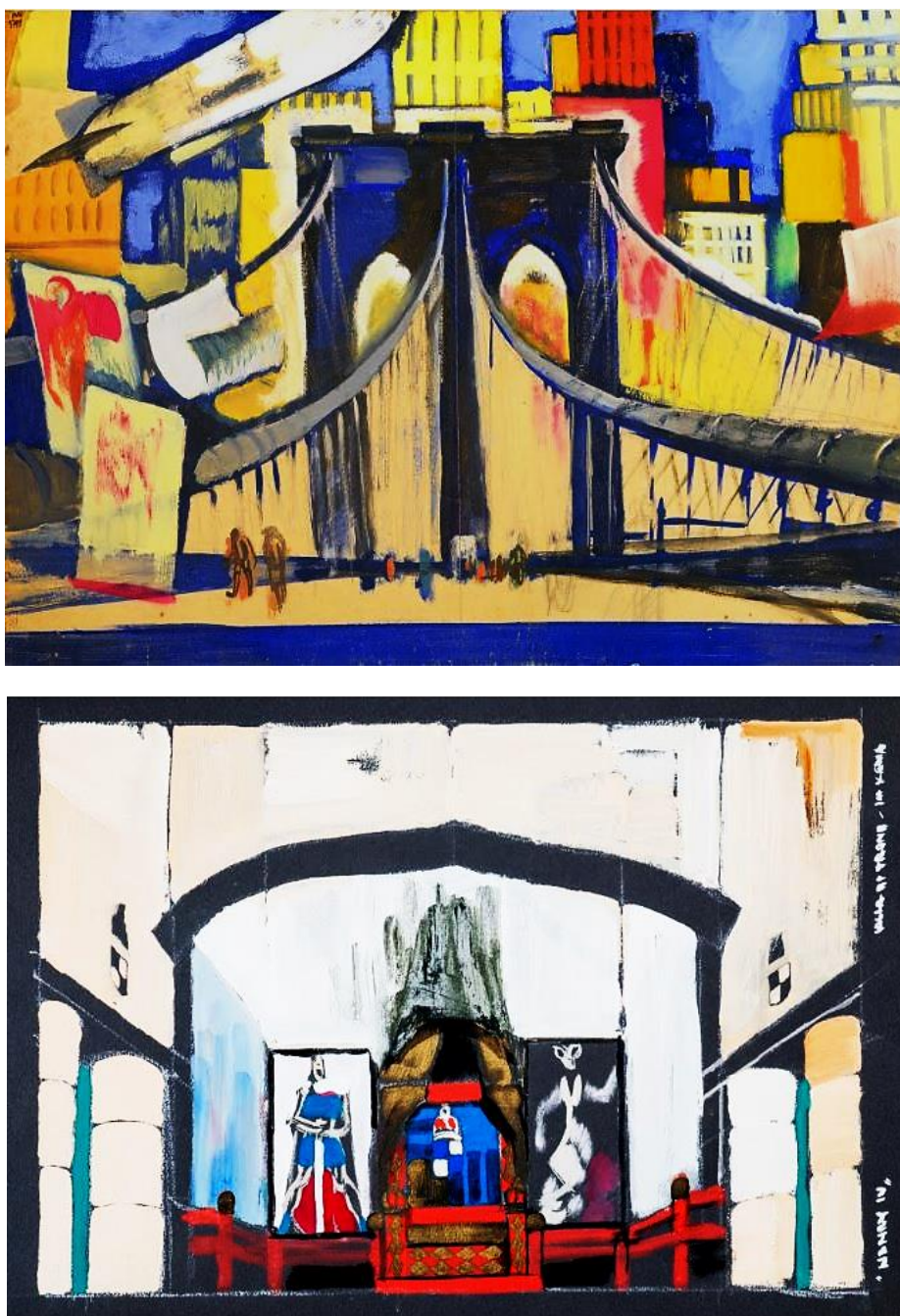


Figura 26 – De cima para baixo: “Maquete de cenário, Visão Sintética de Nova Iorque para a revista *A Cigarra e a Formiga*, estreada em 1930 no Teatro da Trindade em Lisboa, Antonio Soares, 1929” Fonte:⁹⁶. “Maquete de cenário, peça *Henrique IV*, estreada no Teatro do Ginásio, Antonio Soares, 1930” Fonte:⁹⁷

⁹⁶ <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/maquete-de-cen%C3%A1rio-vis%C3%A3o-sint%C3%A9tica-de-nova-iorque-revista-cigarra-e-formiga-teatro-da-trindade/UQGKpw1nCbZ1ww?hl=pt-PT>, acessado a 02/12/2017

⁹⁷ <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/maquete-de-cen%C3%A1rio-pe%C3%A7a-henrique-iv-teatro-do-gin%C3%A1sio/EAEeN9slZ88AKg?hl=pt-PT>, acessado a 02/12/2017

Um outro aspecto modernista do trabalho de Soares é, particularmente, evidente nas maquetas de cenários que fez para peças de Teatro e revistas como, por exemplo: a maqueta de um cenário para a revista *A Cigarra e a Formiga*, que estreou em 1930 no Teatro da Trindade, em Lisboa, e que mostra uma vista da Ponte de Brooklyn em Nova Iorque, pintada com uma multiplicidade de cores, provavelmente inspirados no movimento expressionista; e ainda, a maqueta de cenário para a peça “*Henrique IV*”, que estreou no mesmo ano no Teatro do Ginásio (CIPRIANO, AMARAL, 2017).

Assim, o cenógrafo António Soares, desde o final dos anos 1920, tinha criado um género teatral muito em voga, que influenciou não só os outros artistas, mas também o gosto do público: a revista à portuguesa⁹⁸. Na verdade, ele começou a colaborar prematuramente com algumas significativas companhias teatrais portuguesas já a partir da primeira década do século XX, realizando, de facto, os seus cartazes.

⁹⁸<https://www.google.com/culturalinstitute/beta/exhibit/OwJCHJj3DFP5KQ?hl=pt-PT>, acedido a 06/12/2017



Figura 27 - Da esquerda para a direita: “Cartaz para a peça *Flor da Rua*, Teatro Avenida, Lisboa, António Soares, 1913”. “Cartaz para o Teatro Apolo, António Soares, 1914”. Fonte:⁹⁹

O artigo de Rita Cipriano e Hugo Amaral (2017) contém informações sobre dois exemplos de cartaz realizado pelo Antonio Soares, em particular: o cartaz desenhado para a peça “Flor da Rua” de 1913 no Teatro Avenida de Lisboa, e o famoso cartaz que retrata um homem de cartola e fraque, desenhado para o Teatro Apolo de 1914.

De todos os artistas do movimento o Antonio Soares conseguiu deixar para trás de si, exemplos fantásticos de trabalhos, sobretudo esboços e estudos para cenários, que tiveram a intuito de revolucionar as artes plástica, também porque desde o início isto foi o seu maior objectivo (ALVAREZ, BAPTISTA, 2016).

⁹⁹<https://www.google.com/culturalinstitute/beta/exhibit/OwJCHJj3DFP5KQ?hl=pt-PT>, acedido a 06/12/2017

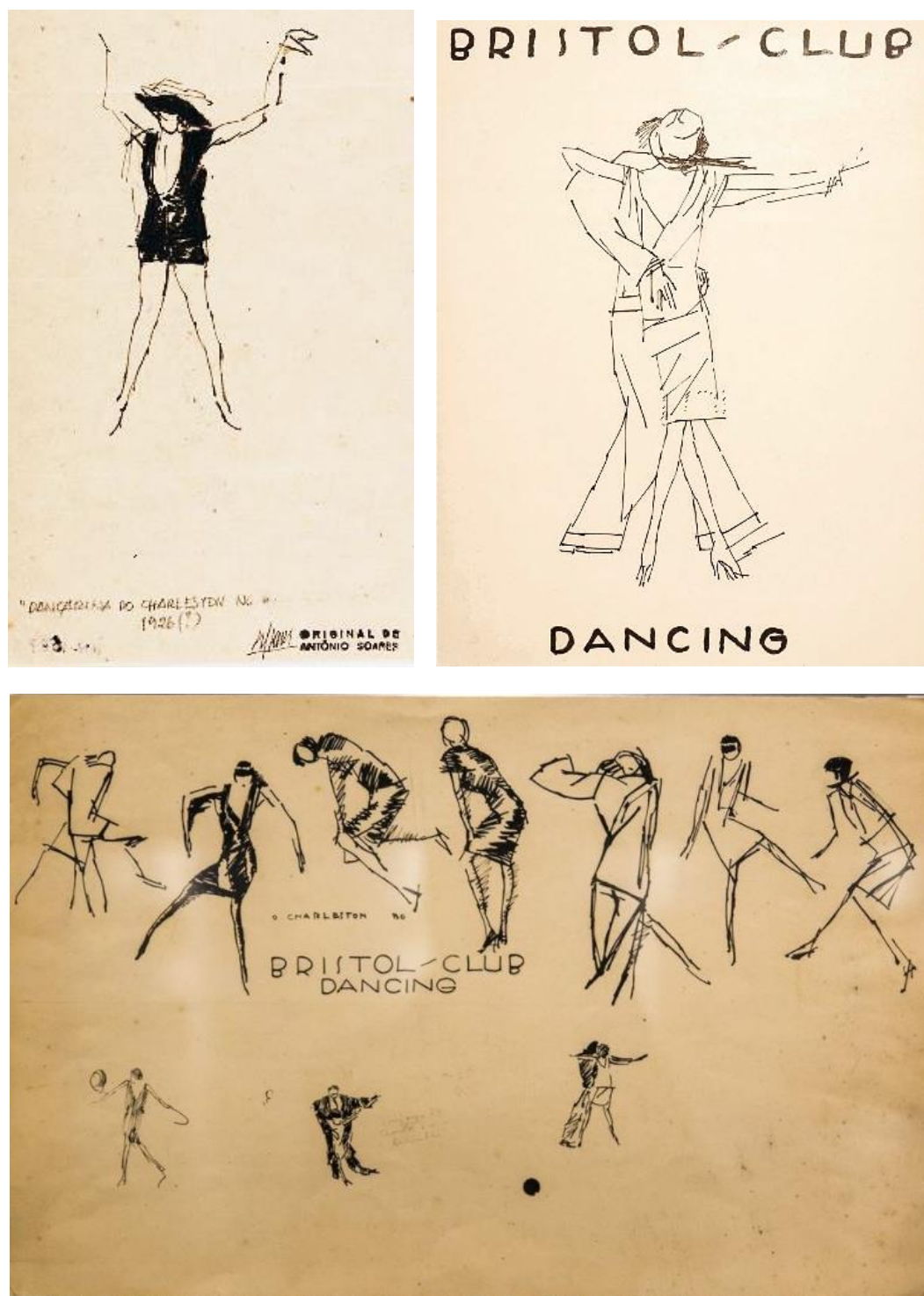


Figura 28 - “Desenhos e esboços de bailarinas de jazz para o estudo da decoração do *Bristol Club*, Antônio Soares, 1918” Fonte: ¹⁰⁰

¹⁰⁰ <http://observador.pt/especiais/antonio-soares-o-modernista-dos-palcos-que-almada-eclipsou/>, acessado a 02/12/2017

António Soares fez os desenhos para a decoração do *Bristol Club*, um lugar que, no livro de José Augusto França (1991: 113), é definido por algumas revistas do época como “*a casa dos artistas [...] porque todos os artistas e mesmo todos os escritores modernos encontraram naquela casa a sua casa*”. Para a decoração do Bristol Club - inaugurado em março de 1918 - desenhou dezenas de bailarinas de jazz (CIPRIANO, AMARAL, 2017).



Figura 29 – “Telão do Baile das Artes, Clube Maxim's, António Soares, 1929” Fonte:¹⁰¹

Além do mais, António Soares produziu um painel para o Clube Maxim's, um outro círculo noturno frequentado por atores e bailarinos, que ocupava uma grande parte do Palácio Foz, nos Restauradores em Lisboa (BAPTISTA, 2016).

¹⁰¹<https://www.google.com/culturalinstitute/beta/exhibit/OwJCHJj3DFP5KQ?hl=pt-PT>, acedido a 06/12/2017



Figura 30 - De cima para baixo: “Esboço da cortina para a revista *A Rambóia* com trajes populares estilizados, Antonio Soares, Teatro Maria Vitória, Lisboa, 1928” Fonte:¹⁰². “Pormenor do esboço do cenário da peça *A Boneca e os Fantoques*, Antonio Soares, Teatro Nacional, Lisboa, 1930” Fonte:¹⁰³

Para contribuir ainda mais a renovação da revista à portuguesa, como foi referido anteriormente, António Soares desenhou três peças particularmente importantes que são as cortinas modernistas da revista “*A Rambóia*” com trajes populares estilizados, feitas para o espetáculo modernista do Teatro Maria Vitória durante o ano 1928 e de muitos outros espetáculos teatrais, entre os quais se lembra o cenário da peça “*A Boneca e os Fantoques*” (CIPRIANO, AMARAL, 2017).

¹⁰²<https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/maquete-de-cortina-revista-a-ramb%C3%B3ia-teatro-maria-vit%C3%B3ria/fAEft7CmWK7dQQ>, acedido a 02/12/2017

¹⁰³<https://www.google.com/culturalinstitute/beta/exhibit/OwJCHJj3DFP5KQ?hl=pt-PT>, acedido a 02/12/2017



Figura 31 – “Estudos para as maquetes de cenário para a peça *“Electra - A Mensageira dos Deuses”*, Teatro da Trindade, Antonio Soares, 1945” Fonte:¹⁰⁴

Para a peça *“Electra - A Mensageira dos Deuses”* de Jean Giraudoux, apresentada no Teatro da Trindade, António Soares fez vários desenhos para as maquetes de cenário, um trabalho que alcançou uma dimensão de grande sapiência (BAPTISTA, 2016).

¹⁰⁴<https://www.google.com/culturalinstitute/beta/exhibit/OwJCHJj3DFP5KQ?hl=pt-PT>, acedido a 06/12/2017

2.4.1.3. António Pedro e o Teatro Diferente

Como narra Eugénia Vasques (2003), no decorrer de sua vida, Antonio Pedro (1909-1966), realizou o estudo teórico-prático de várias áreas teatrais dos anos 20, incluindo estudos relacionados a encenação, a cenografia, a iluminação e outros relacionados ao movimento; razão por a qual, ele pode ser considerado o primeiro divulgador da reflexão sobre a estética do Teatro - desenvolvida de 1920 a 1937 com a idealização de um “*Teatro Diferente*” (VASQUES, 2003: 5) - cuja elaboração se materializará em 1962 com um dos seus textos mais revolucionários: “*Pequeno Tratado de Encenação*”¹⁰⁵.

António Pedro inaugurou o seu trabalho como poeta em 1926, publicando “Os *Meus Sete Pecados Capitais*”, seu primeiro trabalho poético (GUERREIRO, 2007). Como demonstram os estudos de José Augusto França (1991) sobre a atividade poética do artista, foi possível constatar uma mudança literária quase contraditória, de fato. Inicialmente, das suas obras, em que prevalecia o simbolismo, António Pedro seguiu os princípios da vanguarda como os outros modernistas, mas depois começou a prevalecer uma sua criação formal pessoal que ligava a literatura a uma dimensão gráfica. Ou seja, ele expressava os seus textos através de uma série de composições geométricas abstratas que se referiam à corrente artística do dimensionismo¹⁰⁶ (FRANÇA, 1991). É precisamente por essa razão que o Professor Pedro Eiras fala de “*experiência de dimensionismo*” (EIRAS, 2013: 259) quando se refere à actividade teatral de António Pedro.

Nesta “*teoria do dimensionismo*” (FRANÇA, 1991: 337) estavam presentes as novas noções europeias relacionadas à relação espaço-tempo¹⁰⁷, e António Pedro - desejoso de abolir o tradicionalismo literário da época e abolir, consequentemente, os limites existentes entre as artes - aventurou-se em experimentação dessas novas idéias, tanto que, em 1935, ele assinou, em Paris, o *Manifesto Dimensionista* (GUERREIRO, 2007). António Pedro (1935) definia assim o movimento do dimensionismo: “*direcção especial de uma serie de*

¹⁰⁵ https://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B3nio_Pedro, acedido a 08/12/2017

¹⁰⁶ http://www.marianopieroni.it/Mariano_Pieroni,_artista,_pittore,_scultore._Plastici,_Dimensionismo_e_rappresentazioni/Dimensionismo.html, acedido a 09/12/2017

¹⁰⁷ http://www.marianopieroni.it/Mariano_Pieroni,_artista,_pittore,_scultore._Plastici,_Dimensionismo_e_rappresentazioni/Dimensionismo.html, acedido a 09/12/2017

procuras caracterizadas pela ampliação das possibilidades formais de variadas artes, realizada pelo aumento de uma ou mais dimensões espaciais” (PEDRO, 1935 cit. in FRANÇA, 1991: 337).



Figura 32 - Da esquerda para a direita: “*Aparelho Metafisico de Meditação*, produzido em madeira, plástico e latão cromado, 18 × 25 × 25 cm, António Pedro, 1935” Fonte:¹⁰⁸. “*Sabat, Dança e Roda*, óleo sobre tela, 93 × 93 cm, António Pedro, 1936”: Fonte:¹⁰⁹

No “*Manifesto-resumo do dimensionismo*” de 1936, publicado no primeiro número do jornal *Cartaz* (GUERREIRO, 2007) e para melhor esclarecer a doutrina dimensionista, António Pedro, proclamava: “*A Poesia precisa cada vez menos de palavras. A pintura precisa cada vez mais de poesia*” (PEDRO, 1936:15 cit. in GUERREIRO, 2007). A sua mistura de sabedorias torna-se uma nova arte que ele chama “*poesia dimensional*” (PEDRO, 1936:15 cit. in GUERREIRO, 2007).

Sónia Isabel dos Reis Guerreiro (2007) noticia que em 1935 António Pedro realizou “*Aparelho Metafisico de Meditação*”, em que se adaptavam as ideias do movimento, através de um exercício mental. Ou seja, significa que se considerava a possibilidade de associar uma relação espacial a uma expressão poética-verbal. Uma obra que joga com uma justaposição de planos e relações sintacticas, em leitura circular e contínua dos termos “*Deus*”, “*Fez*”, “*O Homem*” (EIRAS, 2013).

Um ano depois, António Pedro põe em pintura esse mesmo jogo: “*Sabat, Dança de Roda*” (1936), com quatro figuras rotativas, típicas da sua obra pictural (GUERREIRO, 2007). Trata-se de quatro corpos de mulher com cabeças calvas,

¹⁰⁸ <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/pecas/ver/133/artist>, acedido a 03/12/2017

¹⁰⁹ <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/pecas/ver/132/artist>, acedido a 03/12/2017

imbricados no espaço através braços e seios, que fixam o espectador com olhos inquietos (FRANÇA, 1991). A partir daí, a pintura de António Pedro será persistentemente influenciada pela temática da violência carnal e pela “*força do seu sistema imagético*” (FRANÇA, 1991: 339).

Como Sónia Isabel dos Reis Guerreiro (2007) reparou, nas suas obras se unem dimensionismo e surrealismo, onde a imagem feminil assume uma posição central. Isto pode ser observado nos primeiros quadros (e depois também na sua actividade plástica), em que surge frequentemente a visão antropomórfica da natureza, em particular de árvores “*com «músculos» e «nervos», com «luvas a dançar a cada assomo de vento», com «seios gostosos e sexos vagos», com «olhos luzentes e lábios pálidos»*” (GUERREIRO, 2007: 212). Se tudo isso faz parte da sua temática do amor, então é possível deduzir que qualquer referência à destruição desta paisagem naturista faça, em vez, alusão à morte (GUERREIRO, 2007).

Assim como testemunha José Augusto França (1991) após quase doze anos desde o início de sua actividade como pintor, depois ter publicado o seu último poema, o “*Protopoema da Serra D’Arga*” de 1948 ¹¹⁰ e depois ter mostrado na exposição do Grupo Surrealista de Lisboa de 1949 os seus últimos quadros, António Pedro abandona a o mundo da pintura, para dedicar-se, até morrer, paralelamente a cerâmica (mesmo que o fizesse com pouco interesse) e ao Teatro profissional, no Porto, num Teatro experimental, onde realizou - desde 1954 até 1966 - a maioria das suas obras teatrais. A sua actividade de encenador foi exercida juntamente a sua índole de artista plástico, com base no dimensionismo, e provou ser extremamente importante para o período, porque ajudou a abrir novos horizontes no Teatro Português (FRANÇA, 1991).

¹¹⁰<https://tertuliabibliofila.blogspot.pt/2016/07/apontamentos-surrealistas-i-antonio.html>,
acedido a 08/12/2017



Figura 33 - Da esquerda para a direita: “*Pequeno Tratado de Encenação*, António Pedro, 1962”
 Fonte:¹¹¹. “*Cadernos dum Amador de Teatro*, conjunto de 6 fascículos, Antonio Pedro, 1950”
 Fonte:¹¹²

De 1960 a 1963, António Pedro realizou inúmeros cursos de Teatro e teve programas teatrais na televisão, destacando-se a publicação do “*Pequeno Tratado de Encenação*” em 1962 (VASQUES, 2003). O seu *modus operandi* desse relacionar com os outros âmbitos revela um espírito crítico, criativo e imaginativo, fundamentado na sua maneira de conceber o surreal orientada para a “*exigência exaltante do ser*” (FRANÇA, 1991: 345). Neste sentido, e como refere o historiador José Augusto França (1991), António Pedro ocupa, ainda hoje, um lugar internacional, original e impar no mundo da pintura portuguesa surrealista. Nos textos mais técnicos que apresentou em público que reuniu em “*Cadernos dum Amador de Teatro*” de 1950, António Pedro, escreve sobre a necessidade de treino para a perfeita formação de um novo actor, ou seja: o futuro ator não deveria ter quase nenhuma experiência no âmbito teatral e deveria ser pouco influenciado pelo mundo externo e, para assim dizer, “*sem vícios*”. (VASQUES, 2003: 7).

¹¹¹<http://frenesilivros.blogspot.pt/2017/11/pequeno-tratado-de-encenacao.html>, acedido a 03/12/2017

¹¹²<http://www.doutrotempo.com/livros/cadernos-dum-amador-de-teatro/252/>, acedido a 03/12/2017



Figura 34 - “*Cadavre-exquis*, Antonio Pedro, Fernando Azevedo e José-Augusto França, 1947-48” Fonte:¹¹³

No âmbito do surrealismo foram desenvolvidos vários jogos entre os quais, o jogo do “*Cadavre-exquis*”¹¹⁴. Nos anos 1947-1948, António Pedro, Fernando Azevedo e José-Augusto França criaram um *Cadavre-exquis* muito especial - composto em sentido vertical descendente - que mostra uma mistura de partes anatómicas e figuras abstratas. O estilo de cada artista é facilmente reconhecível; partindo de cima estão: o António Pedro com uma mão longilínea, depois, o Fernando Azevedo com um corpo feminino incompleto e, por fim, o José-Augusto França com algumas formas abstractas¹¹⁵.

¹¹³ <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/pecas/ver/337/artist>, acedido a 03/12/2017

¹¹⁴ “*Cadavre-exquis*” é o termo utilizado para definir o resultado de um desenho coletivo. Foi um jogo muito popular, praticado principalmente pelos artistas surrealista portugueses, que consistia em dobrar a folha de papel em tantas partes quantos os participantes e um de cada vez desenhava livremente e continuava o desenho do outro, apenas continuando as linhas, ao limite da dobra, do desenho precedente.

Fonte: <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/pecas/ver/337/artist>, acedido a 03/12/2017

¹¹⁵ <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/pecas/ver/337/artist>, acedido a 03/12/2017

2.4.2. José de Almada Negreiros e o Teatro Sensacionista

José de Almada Negreiros foi uma figura muito importante do Modernismo Português. De fato, ele pertence às três gerações dos modernistas mencionados por José Augusto França (1991). Em princípios de 1919 - na fase da primeira geração - Almada partiu para Paris, depois de ter tentado, sob influência directa dos Ballets Russos (e, já antes, em 1915, e depois, em 1916, ao pensar, com Sonia Delaunay em “*ballets simultaneistes*”) montar espetáculos meio mundanos de bailado. Outras migrações de Almada Negreiros tinham sido para Madrid, em 1927 – na fase da segunda geração – e depois em Portugal mesmo, em Lisboa – durante a terceira geração (FRANÇA, 1991).

Como diz Ana Nascimento Piedade (2012), através uma observação cuidadosa, é possível delinear e justificar a figura de Almada Negreiros como uma figura múltipla, tal como são as suas obras: multifacetadas e resultantes da sua capacidade de unir todas as expressões de arte do seu tempo.

Dentro do *Almada-Tudo* podem ser distinguidos todos os *Almada-Uno* como partes distintas entre elas e ao mesmo tempo como partes da mesma coisa (COSTA, 2013). Em acordo com isto o próprio Almada Negreiros costumava dizer que “*todas as artes são todas as peças da mesma coisa*” (ALMADA NEGREIROS, 1993a:13).

Tal como refere Sílvia Laureano Costa (2013), ele estava convencido de que a melhor maneira de reunir todas as artes acontecesse no Teatro, onde melhor se encontram e se ligam, e que “*não é o Teatro que as reúne, elas é que se reúnem no Teatro*” (ALMADA NEGREIROS, 1992: 131). Em todos os seus aspectos, o Teatro influenciou a vida artística de Almada Negreiros, afirmando-se de diversas formas nas suas obras e criando dentro dele um sentimento cego e forte para o universo do espetáculo (COSTA, 2013). O artista tentou dilatar a noção de Teatro, descrevendo-o como algo que “*é essencialmente espetáculo*” (ALMADA NEGREIROS cit. in COSTA, 2013: 27) e ainda, como algo necessário, afirmando: “*Se toda a arte é necessidade, Teatro não é senão necessidade. Em arte a obra não distrai a necessidade. Em Teatro menos que em qualquer outra obra*” (ALMADA NEGREIROS, 1993a: 15).



Figura 35 – “Cenário para peça de teatro *Los Medios Seres* de Ramón Gómez de la Serna, tinta da china e guache sobre papel, 50 x 65 cm, José de Almada Negreiros, 1929” Fonte:¹¹⁶

Ao longo dos anos, Almada Negreiros comprometeu-se a colaborar em diferentes áreas das disciplinas do espetáculo: o seu trabalho, de fato, consistiu em redação dos textos, criação de coreografias, ilustração de programas e cartazes, desenho de figurinos e construção de cenografias, mas também em representação e dança, até teorizar uma estética teatral própria. Em particular, no campo da cenografia, realizou o cenário para “*Los Médios Seres*” de Ramón Gómez de la Serna em 1929 e depois, convidado por Amélia Rey Colaço, o cenário para “*Auto Da Alma*” de Gil Vicente em 1965, última contribuição de Almada Negreiros para o mundo do Teatro (COSTA, 2013).

¹¹⁶<https://gulbenkian.pt/museu/jose-almada-negreiros-maneira-moderno/relacoes-reciprocas/>, acedido a 07/01/2018



Figura 36 - De cima para baixo e da esquerda para a direita: “Estudo para figurino da personagem Igreja em *Auto da Alma*, Tinta-da-china sobre papel, 31,5 x 22 cm, José de Almada Negreiros, 1965” Fonte:¹¹⁷. “Estudo para o cenário de *Auto da Alma*, Tinta-da-china sobre papel, 31,5 x 22 cm, José de Almada Negreiros, 1965” Fonte:¹¹⁸. “Fotografia de cena de *Auto da Alma*, pela C^a Rey Colaço Robles Monteiro” Fonte:¹¹⁹

Na obra plástica de Almada Negreiros são muito frequentes personagens da comédia da arte como Pierrot, Arlequim e Columbina, recorrentes em

¹¹⁷ <https://br.pinterest.com/pin/125326802109972276/>, acessado a 08/01/2018

¹¹⁸ <http://modernismo.pt/livros/Almada%20todas%20as%20pe%20E7as%20da%20mesma%20cois%20a.pdf>, acessado a 19/12/2017

¹¹⁹ https://www.google.it/search?newwindow=1&tbm=isch&sa=1&ei=JyZTWs6xKIGwswGnzYHACg&q=almada+negreiros+cenario+auto+da+alma&oq=almada+negreiros+cenario+auto+da+almada&gs_l=psy-ab.3...458176.462235.0.463087.14.14.0.0.0.0.215.2001.0j12j1.13.0....0...1c.1.64.psy-ab..1.0.0....0.uiCYz_W3xNE#imgsrc=7ATLgjMv4c3oZM:, acessado a 08/01/2018

diferentes contextos e desenhados, pela maioria das vezes, em ilustrações para cartazes de Teatro e cinema (COSTA, 2013).

De todos os participantes do movimento moderno português, sem dúvida, quem queria mais intervir e combater contra o atraso do país para convertê-lo em novas idéias vindas da Europa, era José de Almada Negreiros, o qual, em particular, exteriorizou o seu caráter criativo e inovador, através da sua personalidade artística sem-par, nomeadamente no que respeita à sua produção teatral (PIEIDADE, 2012).

No seu poema “*Segunda manhã*”, recorre frequentemente ao tema “*sábua ignorância*” (ALMADA NEGREIROS, 2005: 143), com o qual muitas vezes indica uma capacidade enigmática espontânea e verdadeira que se esconde dentro de cada um. Como confirmado por Ana Nascimento Piedade (2012), para Almada Negreiros ser ingénuo significa ser autêntico, natural, não ter ideias pré-concebidas, e ser capaz de agir de forma espontânea e simples: atitude indispensável para um artista e que deve ser exercida, como uma técnica, assim como a própria arte requer técnica.

Ele fala, de facto, de “*força criadora da ingenuidade*” (ALMADA NEGREIROS, 2006: 147) como parte fundamental da sua poética. A sua ótica se refere a necessidade de proceder para trás, de voltar para uma dimensão expressiva simples, reduzida e purificada pelo supérfluo, que permita ver as coisas como são na realidade, reduzindo assim a própria arte ao essencial (PIEIDADE, 2012).

Almada Negreiros começou prematuramente no campo do drama, em comparação com seus colegas modernistas, teorizando a arte do Teatro e, portanto, se dedicando, acima de tudo, à técnica teatral, uma verdade que pode ser encontrada no rigor e consistência cênica de todos os seus textos (CRUZ, 2012).

O trabalho de Almada Negreiros dentro do Teatro, assim como Helena Márcia de Aço e Borges Baptista (2013) referem, teve um lugar muito importante e foi representado por muitos figurinos, cenografias e textos, nos quais as suas características principais são visíveis. O Teatro de Almada Negreiros é “*uma espécie de tecido dérmico. Há uma constante disseminação de efeitos de palco em toda a sua atividade. Os gestos e as poses teatrais das figuras representadas*

nos seus desenhos e pinturas. O registo cenográfico das suas pinturas murais” (RODRIGUES cit. in AÇO; BAPTISTA, 2013: 18).

Como Duarte Ivo Cruz (2012) testifica, ele escreveu uma produção muito grande de cerca de 18 textos dramáticos (alguns dos quais foram infelizmente perdidos) entre os quais lembramos: “O Moinho” e “23, 2.º Andar” (1912), “Pensão de Família”, “A Civilizada”, “Os Outros” (1923), “S.O.S.” (1928-1929), “Antes de Começar” (1919), “Pierrot e Arlequim” (1924), “Portugal” (1924), “Deseja-se Mulher” (1928), “Protagonistas” (1930), “O Público em Cena” (1931), “Aquela Noite” e “O Mito de Psique” (1949), “Galileu, Leonardo e Eu” e “Aqui Cáucaso” (1965).

Suas obras mais maduras, deixam transparecer particularmente os seus pensamentos existenciais e as suas reflexões filosóficas sobre o que para ele representa a arte do Teatro (CRUZ, 2012). Em seu texto “*O Meu Teatro*”, ele afirma o princípio: “*Teatro é o escaparate de todas as artes*” e novamente “*Teatro é facilidade (...) Arte é tornar fácil o difícil. O difícil é o espontâneo*” (ALMADA NEGREIROS, 1993b: 13). De acordo com Manuela Parreira Da Silva (2012), em 1944, Almada anunciaria, como pronto a publicar, o conjunto de todos os seus textos teóricos sob o título genérico de “*Ver*”. A publicação de 1948, em trinta e duas páginas, constituiu o total da obra impressa do pintor nesta linha de pesquisa e especulação.

2.4.3. Ângela Rocha e a Atualidade

No contexto da cenografia teatral contemporânea é obrigatório referir-se a figura de Ângela Rocha, jovem cenógrafa da companhia teatral Mundo Perfeito¹²⁰, que prova estar em sintonia com as idéias e as escolhas do encenador Tiago Rodrigues, dramaturgo da companhia, pessoa que lhe permitiu fazer emergir o seu novo talento, e atual diretor artístico do Teatro Nacional D. Maria II em Lisboa¹²¹. De facto, Tiago Rodrigues se posiciona entre as figuras de encenadores mais importantes do panorama teatral contemporâneo Português. Isabel Salema (2017) certifica que, durante sua carreira, apresentou acerca de 50 espectáculos, em Portugal mas também em outras cidades europeias, sempre com o objectivo de ter sucesso na internacionalização do Teatro, através de novos artistas e parceiros estrangeiros. Entre as suas peças mais recentes se lembram “*Bovary*” (peça que estreou em 2014 no Teatro São Luiz, no Teatro Nacional D. Maria II em 2015¹²² e, no Théâtre de la Bastille em 2016¹²³, ano em que foi premiada como a melhor peça em língua francesa pela Associação Profissional de Crítica de Teatro¹²⁴) e “*Sopro*” (peça que estreou em 2017 para o Festival d’Avignon, em França¹²⁵).

Durante esses anos de proximidade direta à atividade de Tiago Rodrigues, a cenógrafa Ângela Rocha foi guiada e fortemente influenciada em sua atividade teatral, tanto que conseguiu altos níveis de afinidade com o encenador, tanto em pensamento quanto em ação¹²⁶.

¹²⁰ <https://www.publico.pt/2016/06/01/culturaipsilon/noticia/eles-dao-vida-a-um-palco-1733592>, acessado a 28/11/2017

¹²¹ <https://www.publico.pt/2014/10/27/culturaipsilon/noticia/d-maria-ii-1674288>, acessado a 03/01/2018

¹²² <http://www.tndm.pt/pt/calendario/bovary/>, acessado a 09/12/2017

¹²³ https://www.publico.pt/2017/06/26/culturaipsilon/noticia/tiago-rodrigues-quer-internacionalizar-o-d-maria-nao- apenas-com-as-suas-pecas-1777010?page=/nuno-carinhas&pos=1&b=list_section, acessado a 09/12/2017

¹²⁴ <https://www.dn.pt/artes/interior/bovary-de-tiago-rodrigues-premiado-em-franca-5238250.html>, acessado a 09/12/2017

¹²⁵ <https://www.comunidadeculturaearte.com/sopro-de-tiago-rodrigues-o-que-foi-dito-e-o-que-ficou-por-dizer/>, acessado a 09/12/2017

¹²⁶ <https://www.publico.pt/2016/06/01/culturaipsilon/noticia/eles-dao-vida-a-um-palco-1733592>, acessado a 03/01/2018



Figura 37 - “Três dedos abaixo do joelho, José Manuel Castanheiro, 2012” Fonte:¹²⁷

As reflexões de Tiago Rodrigues, de facto, interessadas na invenção de um espetáculo de Teatro com base em questões sociais, e convencido da necessidade de um Teatro que deve “*estar em aberto para o público criar (..) as suas próprias ilusões*”(RODRIGUES, 2014)¹²⁸, estão totalmente de acordo com as técnicas cênograficas de Ângela Rocha e, além disso, são encontradas em sua evidente vontade de “*criar ambiências*” (DUARTE, 2016)¹²⁹, ou seja, algo fluido e aberto, que permita ao espectador gerar a sua própria percepção de espaço cenográfico¹³⁰.

Exemplos do que já se falou, são encontrados em duas representações teatrais, “*Três dedos abaixo do joelho*” (2012)¹³¹ e “*Agamémnon*” (2015)¹³², em

¹²⁷ <http://www.tndm.pt/pt/calendario/tres-dedos-abaixo-do-joelho/>, acedido a 02/02/2018

¹²⁸ Entrevista a Tiago Rodrigues (2014) A propósito de 'Bovary' Por Frederico Bernardino, Agenda Cultural Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa – Pelouro da Cultura - Divisão de Promoção e Comunicação Cultural. <http://www.agendalx.pt/artigo/entrevista-tiago-rodrigues>, acedido a 17/06/2017

¹²⁹ <https://www.publico.pt/2016/06/01/culturaipsilon/noticia/eles-dao-vida-a-um-palco-1733592>, acedido a 03/01/2018

¹³⁰ <https://www.publico.pt/2016/06/01/culturaipsilon/noticia/eles-dao-vida-a-um-palco-1733592>, acedido a 03/01/2018

¹³¹ “*Três dedos abaixo do joelho*” foi duplamente premiada na categoria de “Melhor Espectáculo de Teatro 2012” pela Sociedade Portuguesa de Autores (SPA), pela atribuição de um Globo de Ouro

particular em sua cenografia conceitual que, mais do que o rigor da realidade, quer reflectir de forma crítica a relação das peças com a sociedade¹³³.



Figura 38 – “*Agamémnon*, Cenografia de Angela Rocha, Teatro Nacional D. Maria II, 2015”
Fonte:¹³⁴

O cenário de “Três dedos abaixo do joelho” apresenta-se útil para mostrar a ideia de Tiago Rodrigues baseada na concepção do espaço teatral como espaço de construção do real¹³⁵; o cenário de “*Agamémnon*”, através uma dinâmica de transparências, de recuos e avanços¹³⁶, apresenta-se útil para mostrar a capacidade de Ângela Rocha de materializar em forma mais simples o seu pensamento que se revelou semelhante ao do encenador.

pela televisão portuguesa SIC, tendo, igualmente, sido escolhido pelo jornal Público como um dos melhores espetáculos de 2012.

¹³² <http://www.tndm.pt/pt/calendario/agamemnon/>, acedido a

¹³³ Entrevista a Tiago Rodrigues (2014) A propósito de “*Bovary*” por Frederico Bernardino, Agenda Cultural Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa – Pelouro da Cultura - Divisão de Promoção e Comunicação Cultural. <http://www.agendalx.pt/artigo/entrevista-tiago-rodrigues>, acedido a 17/06/2017

¹³⁴ <http://www.tndm.pt/pt/calendario/agamemnon/>, acedido a 04/12/2017

¹³⁵ <https://www.publico.pt/2017/10/27/culturaipsilon/noticia/aqui-termina-um-ciclo-de-tiago-rodrigues-1790056>, acedido a 03/01/2018

¹³⁶ <https://www.publico.pt/2016/06/01/culturaipsilon/noticia/eles-dao-vida-a-um-palco-1733592>, acedido a 28/11/2017

3. Trabalho de campo: fase de reconhecimento e de levantamento do contexto da cenografia no Teatro Do Noroeste – CDV

Nesta investigação utiliza-se a metodologia do *Meta-projeto* como técnica que explica o método em Design na realidade atual e como modelo projetual (DE MORAES, 2006).

O mundo do Teatro cruza-se com o mundo do Design num sistema de relações que liga o produto a um contexto maior, que vai de uma comunidade cultural a um território. O Design, pelo seu caráter holístico, transversal e dinâmico (DE MORAES, 2006), apresenta-se como uma disciplina que aceita e propõe interações multidisciplinares e reflexões marcadas por uma pluralidade de visões, apontando para uma clara valorização de saberes de outras áreas. Para além disso, o Design posiciona-se como alternativa possível na aproximação de uma correta descodificação da realidade contemporânea (BAUMAN, 2006b), ou seja, racionalizando e, por consequência, confirmando a “*necessidade do desenvolvimento da capacidade criativa*” (BERTOLA; MANZINI cit. in DE MORAES, 2010: 44).

A proposta do modelo metodológico meta-projectual nasce quer da necessidade de existência de uma “*plataforma de conhecimentos*”¹³⁷ que sustente e oriente a atividade projetual em um cenário mais flexível e adaptável a diferentes condicionantes diante das quais hoje se deparam os designers (DE MORAES, 2010: 67), quer da ação de diversas realidades e cenários dentro da Cultura do Projeto. Como referem Michela Deni e Giampaolo Proni “*podemos chegar à definição de Meta-projeto como o percurso que precede a fase do projeto no sentido operativo; é o momento no qual se observa o existente, explicitam-se escopos, objetivos e meios projetuais*” (DENI; PRONI cit. in DE MORAES, 2010: 67).

O *Meta-projeto*, com o seu método de abordagens e de aproximação por meio de fases e tópicos distintos, propõe o desmembramento da complexidade

¹³⁷ “pack of tools” (DE MORAES, 2010)
http://www.moda.ufc.br/metodologia_projetual/Metaprojeto.pdf, acedido a 17/06/2017

que define a realidade atual, para propor uma análise individual e com maior probabilidade de soluções. A aplicação deste modelo meta-projetual não exige uma sequência única, linear e objetiva, portanto seria possível falar também de “*sistemas abertos*” (DE MORAES, 2006).

Esta reflexão revela-se importante, também porque não existe um suporte metodológico infalível quando se abordam aspectos imateriais e a inserção de valores intangíveis na construção de sentidos, principalmente num cenário complexo como o contemporâneo. Diferentemente da solidez moderna, em que o próprio cenário dava uma resposta ou pelo menos fortes indícios de qual caminho seguir, na atualidade, a estrada deve ser sempre projetada e a rota muitas vezes redefinida durante o percurso. Para Zurlo, “*pela maneira fluida com que algumas situações mudam; podemos entender que cada decisão não é simplesmente o resultado de um cálculo, mas de uma interpretação, na qual existe sempre uma situação de risco*” (ZURLO, cit. in DE MORAES, 2010: 64).

Hoje é necessário que o processo de inserção desses valores seja, portanto, “*projetável*” (MARI, 2002) de maneira que possibilite o aumento do significado do produto (conceito) e a sua significância (valor).

O resultado almejado pelo *Meta-projeto* é definir uma proposta conceitual (DE MORAES 2006), portanto, trata-se de uma síntese do esforço empreendido na decomposição e decodificação (ALEXANDER, 1977) dos cenários possíveis, de modo a incutir maior valor e melhor qualidade aos projetos que resultem em benefícios para o contexto em que se opera, para a cultura produtiva do lugar em que se opera e para a cultura do Design, este entendido como um campo de conhecimento estratégico e avançado (LATOUR, 2009) dentro a complexidade da sociedade moderna.

3.1. O Teatro Do Noroeste – CDV como Teatro de Intervenção

A equipa técnica e artística do Teatro Do Noroeste – CDV desempenha uma atividade muito importante dentro da sociedade de Viana do Castelo através da promoção e do funcionamento de uma rede cultural de associações culturais do Alto Minho denominada TEIA - Teatro Em Iniciativa Associativa¹³⁸.

A missão do Teatro Do Noroeste – CDV orienta-se para o desenvolvimento do seu carácter experimental, registrando uma intensa atividade de digressão pelos 10 concelhos do Alto Minho¹³⁹.

O *modus operandi* do Teatro do Noroeste – CDV caracteriza-se pela ajuda e o estímulo à atividade cultural e educacional da cidade através de novas iniciativas e participação assídua em projetos de Teatro comunitário, que melhoram a interação entre pessoas, no sentido de conferir-lhes meios e instrumentos úteis a levar espaços e momentos que permitam superar problemas e bloqueios que ocorrem na contemporaneidade, onde todos vivemos sem conviver. Neste sentido, do Teatro do Noroeste – CDV assume, de pleno direito, um lugar no *Teatro de Intervenção*¹⁴⁰.

Durante a elaboração de um novo espetáculo e durante os ensaios a companhia vive, estritamente falando, dentro do Teatro Municipal Sá de Miranda. Os textos e autores são seleccionados pelo Teatro do Noroeste – CDV, de forma a divulgar peças de Teatro de autores portugueses e universais, para integrar qualquer tipo de público tanto quanto possível. A companhia também está envolvida na realização de workshops temáticos e oficinas teatrais para os adultos e para as crianças. Em síntese: a Criação Artística de espetáculos, o Serviço Educativo e o Projeto Comunidade, são os três fulcros de rotação de todo o trabalho da companhia¹⁴¹.

¹³⁸ <http://www.centrodramaticodeviana.com/index.php/index.php?lg=1&id=79>, acedido a 17/01/2018

¹³⁹ <http://www.centrodramaticodeviana.com/index.php?lg=1&id=95>, acedido a 17/01/2018

¹⁴⁰ <https://ciicum.wordpress.com/2012/09/24/2012-teatro-e-intervencao-social/>, acedido a 17/01/2018

¹⁴¹ <http://valemmais.pt/vm/teatro-do-noroeste-cdv-25-anos-de-atividade-teatral/>, acedido a 17/01/2018



Figura 39 – “Workshops de Teatro direcionados a diversas faixas etárias, tematicamente relacionados com a Programação da companhia, em que são abordadas e experimentadas técnicas de interpretação e realização plástica e cénica” Fonte:¹⁴²

¹⁴² <http://www.centrodramaticodeviana.com/index.php?lg=1&id=78>, acedido a 03/02/2018

3.2. A peça (I)migrantes: reconhecimento das pessoas e dos espaços

Antes de iniciar a fase de projeto, foi necessário analisar o espaço teatral (em particular, observando a organização e o funcionamento deste espaço), interagindo como ele para entender a relação que existe entre os espaços da cena e a atividade teatral em si mesma - aspecto que se revela fundamental para a compreensão e a leitura da acção do Teatro como mediador de comunicação social e de cultura.

Durante o reconhecimento do espaço do Teatro Municipal Sá de Miranda foram apreendidas as condições técnicas para a montagem da cenografia, da iluminação.

Em termos técnicos, a estrutura do Teatro tem uma Teia a +17,5 m do piso do palco (na boca de cena) e uma escadaria que percorre três pisos diferentes da Teia, com características e funções específicas.

- A primeira e a segunda varandas da Teia possuem todos os elementos metálicos equipados com roldanas metálicas - ligadas às varas fixas e móveis na parte superior do palco – que recebem outros elementos como, por exemplo, as luzes do palco, objectos ou adereços para os espetáculos. As roldanas podem, igualmente, ter funções diferentes em função da necessidade de cena como, por exemplo, fazer descer a cenografia.
- A parte mais alta do Teatro é representada pela terceira varanda da Teia, que é o cérebro do Teatro, porque contem todas as peças mecânicas que afetam o funcionamento das partes elétricas do Teatro.

Dentro do Teatro Municipal Sá de Miranda, a companhia possui uma sala de ensaios e uma oficina. Fora do espaço do Teatro, o Teatro do Noroeste – CDV possui um local de destacamento exclusivo com duas vertentes:

- um **armazém**, na zona da Abelheira, em Viana do Castelo, que concentra o espólio de guarda-roupa, cenários, adereços;
- um **laboratório de construção de cenografia**. No interior existe uma série de objetos pertencentes aos antigos espetáculos

teatrais e algum material como tábuas de madeira, conjuntos de cenografias, pincéis, cordéis e ferramentas de vários tipos. Um grande espaço, uma oficina verdadeira e adequada para poder experimentar e ensaiar hipóteses de projeto. Passando este espaço, à esquerda, há um corredor que abre o caminho para um grande armário: as roupas são colocadas em suas almofadas e cuidadosamente classificadas por tipologia, uma folha de papel sugere a posição das roupas para que tudo possa ser encontrado de forma mais rápida.

Estando em contato direto com a companhia Teatro Do Noroeste – CDV, foi possível constatar que o espaço teatral não se apresenta como apenas um sítio, mas um espaço para transferir e receber experiências e conhecimento.



Figura 40 - “Oficina alugada no Teatro Municipal Sá de Miranda, fotografias de Serena Russo”.

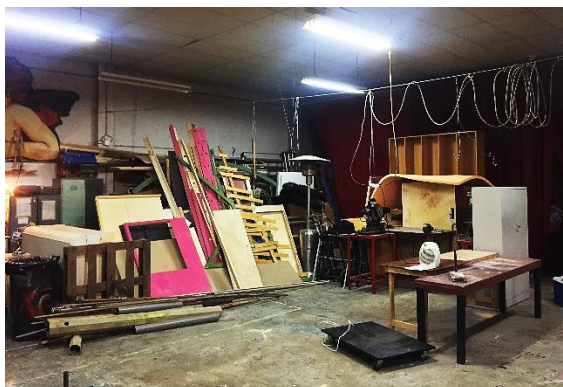


Figura 41 – “Armazém da companhia Teatro Do Noroeste – CDV, na zona da Abelheira, onde concentram o espólio de guarda-roupa, cenários, adereços e onde há um laboratório de construção de cenografia, fotografias de Serena Russo”.

3.3. A peça (I)migrantes: a cenografia da designer Andreia Lopes e o *modus operandi* do Teatro Noroeste – CDV

Sendo que a presente investigação tem como objectivo final a construção de novas soluções de cenários ou adereços, foi imprescindível o acompanhamento da montagem da cenografia (I)migrantes para entender quer o *modus operandi* da companhia, quer para perceber o enquadramento profissional da designer estagiária do Teatro Noroeste – CDV.

Andreia Lopes – a estagiária da companhia e estudante finalista de Mestrado em Design Integrado no IPVC - acompanhou o encenador Graeme Pulleyn na concepção e na construção do cenário, desenhando-o e projetando-o de acordo com a sua orientação. Grande parte da criação do ambiente derivou da ideia do encenador, que desejava uma cenografia minimalista, mas impressionante. Foi por isso que, depois de uma série de consultas e propostas apresentadas, a escolha foi orientada para uma série de fios de arame farpado.

O arame farpado deveria representar, simultaneamente, a barreira - destinada a reduzir os fluxos de imigrantes – e a liberdade - símbolo dos emigrantes que elevam o arame farpado e tentam ir para além da fronteira à procura da salvação e da esperança de um futuro melhor. Em diferentes momentos do espetáculo, é feita menção ao arame farpado, por isso o cenário, apesar de ser simples, traz uma mensagem muito forte. A construção material da cenografia foi feita a partir da utilização de um cordel de sisal com 15 metros de comprimento, que foi entrelaçado e colado a outros pedaços de cordel menores com o intuito de simular o arame farpado. Toda a estrutura foi pintada de cor cinzenta.

A montagem foi facilitada por uma série de fios de cordel provisórios, anteriormente utilizados para a simulação em palco da montagem e para os ensaios e, de seguida, substituídos com os fios de cordel definitivos. Cada fio - que começava a partir de uma das varas em cima do palco - estava conectado ao chão, cruzando e atravessando os outros fios. Foi, portanto, necessário desenhar um esquema numerado - a cada número correspondia uma corda – para não esquecer as intersecções e, subsequentemente, os fios de cordel provisórios foram substituídos, um a um, pelos fios de cordel definitivos (através da ajuda das roldanas acionadas, manualmente, e que traziam as varas desde do cimo do

Teatro até o chão). Finalmente, os fios foram fixados ao chão com alguns camarões de ferro. O arame farpado foi construído em duas partes do palco, com o intuito de simular duas cortinas. Uma parte do cenário foi fixada à segunda vara em frente ao palco, enquanto a outra parte foi fixada a penúltima vara na parte inferior do palco.

O processo acompanhamento da montagem deste cenário e de observação direta do funcionamento do espaço do palco foi útil para esta investigação, na medida permitiu reconhecer o *modus operandi* da companhia do Teatro do Noroeste – CDV. Ou seja, em termos metodológicos incut-se um espírito de equipa e de trabalho de e para todos. Neste processo, ninguém trabalha sózinho e todos colaboram e fazem parte de todas as partes do processo – cenografia, encenação, iluminação, representação, entre outras – com o objetivo comum de alcançar a melhor realização do espetáculo, em todos os seus aspectos.

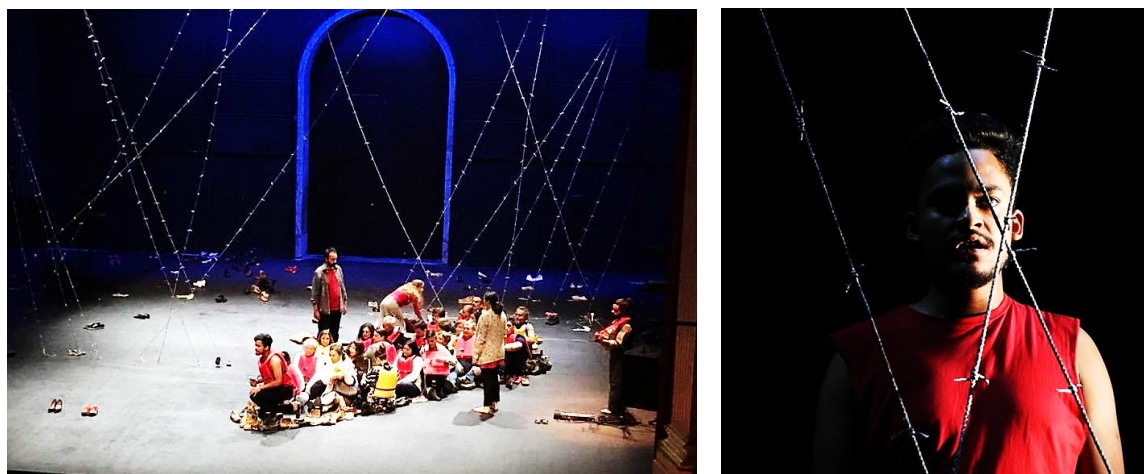


Figura 42- Da esquerda para a direita: “Cenário da peça *(I)migrantes*, encenada no Teatro Municipal Sá de Miranda, Andreia Lopes, 2017”. “Detalhe arame farpado do cenário, Andreia Lopes, 2017” Fonte:¹⁴³

¹⁴³<https://www.facebook.com/teatro.do.noroeste.cdv/photos/a.1124055020943274.1073741831.1124054907609952/1886036031411832/?type=3&theater>, acedido a 15/12/2017

4. Festival de Teatro de Viana Do Castelo

4.1. Apresentação do tema

O Teatro do Noroeste - CDV volta a surpreender o público vianense e apresenta aquela que é a primeira edição do Festival de Teatro de Viana do Castelo, numa organização conjunta com a Câmara Municipal e que pretende animar o Teatro Municipal de Sá Miranda – casa mãe deste Festival - e a própria cidade e conselho. A iniciativa, apoiada pela Direção Geral das Artes, traz a Viana do Castelo nove dias de oferta cultural de nove Companhias de Teatro do Norte o país¹⁴⁴, com propostas cénicas variadas, com algumas das melhores produções e encenações profissionais do Teatro contemporâneo que pretendem chegar a todos. Essa é, aliás, a pedra de toque deste Festival, que se distingue igualmente pelas múltiplas atividades paralelas pautadas pelo signo da Semana da Tolerância. Tudo isso, porque o Festival, para que seja realmente para todos, deve ser pensado para todos os públicos, dos mais novos aos mais velhos, até aos que não veem, aos que não ouvem, aos que de alguma forma se veriam limitados a assistir a um espetáculo de Teatro.

O Festival apresenta um programa paralelo, transgeracional e inclusivo, capaz de dilatar as fronteiras das artes cénicas para além dos palcos, através da realização de varias iniciativas de caracter cultural, social e educativo.

Todos os espetáculos incluem iniciativas/serviços muito exclusivos:

- *Autocarro do Teatro*: foram disponibilizados gratuitamente pelo Teatro do Noroeste, autocarros ida e volta para o Festival;
- “*Ver com as mãos*”: antes do espetáculo começar foram organizadas visitas guiadas para o reconhecimento tátil de Palco para os cegos, para que eles pudessem tocar o cenário e ganhar sua confiança e percepção com o espaço

¹⁴⁴ Nomeadamente: Teatro Municipal de Bragança e Teatro Nacional de São João; TEP - Teatro Experimental do Porto; Teatro do Noroeste – CDV; Teatro de Marionetas do Porto; Teatro da Didascália; Krisalida - Associação Cultural do Alto Minho; Peripezia Teatro; CTB - Companhia de Teatro de Braga.

teatral. Mesmo as tramas de cada espetáculo foram impressas em Braille (escrita e leitura para deficientes visuais);

- “*Gestu*”: uma tradutora foi colocada no palco ao lado dos atores para poder traduzir todas as peças para a Linguagem Gestual Portuguesa;
- “*Partilhamos?*”: iniciativa de animação no Teatro e programa educativo em colaboração com escolas e associações
- *Passes de Desconto*: um bilhete gratuito sobre todos os bilhetes do Festival;
- “*Digestivo*”: conversas com os atores no final de cada espetáculo, para que o público possa partilhar comentários e perguntas;

Estas são todas iniciativas muito especiais neste Festival; um Festival que não quer ser apenas um Festival de Teatro, mas que quer ser também uma verdadeira Festa do Teatro, acessível a todas as pessoas.

Nesta fase da investigação se passou por uma fase activa de colaboração voluntária, nomeadamente, na distribuição de inqueritos e vendas de t-shirts, sacos e crachás do Festival.



Figura 43 - Da esquerda para a direita: “Inauguração do primeiro dia da primeira edição do Festival de Teatro de Viana Do Castelo, durante a iniciativa *“Leva-me Ao Teatro”*: reprodução vivente do Logotipo do Festival na Praça da Liberdade de Viana Do Castelo, 10 de Novembro de 2017”. Fonte:¹⁴⁵. “Logotipo do Festival de Teatro de Viana Do Castelo, detalhe Cartaz, 2017.” Fonte:¹⁴⁶



Figura 44 – “Autocarro do Teatro, disponibilizado gratuitamente pelo Teatro do Noroeste, autocarro ida e volta para o Festival de Viana Do Castelo, 2017” Fonte:¹⁴⁷

¹⁴⁵ Luís Lagadoiro, (fotógrafo), 2017.

¹⁴⁶ <http://www.centrodramaticodeviana.com/index.php?lg=1&id=127>, acedido a 15/12/2017

¹⁴⁷ Luís Lagadoiro, (fotógrafo), 2017.



Figura 45 – “Exemplos de duas das iniciativas do Festival: “*Ver com as mãos*”, visitas guiadas para o reconhecimento tátil de Palco para os cegos, e “*Gestu*”, tradução dos espetáculos para a Linguagem Gestual Portuguesa e impressão em Braille das tramas, 2017” Fonte:¹⁴⁸

¹⁴⁸ Luís Lagadouro (fotógrafo), 2017.



Figura 46 - “O Digestivo, conversas com os atores no final de cada espetáculo, para partilhar comentários e perguntas com os atores e os encenadores” Fonte:¹⁴⁹



Figura 47 – “Canto do hall do Teatro Sá de Miranda dedicado à venda de t-shirts, sacos e crachás com a impressão do logotipo do Festival” Fonte:¹⁵⁰

¹⁴⁹ Luís Lagadouro (fotógrafo), 2017.

¹⁵⁰ Luís Lagadouro (fotógrafo), 2017.

4.2. Premissas para a fase de projecto

As considerações são fruto dum processo aberto aos factores externos e neste sentido, parece pertinente enunciar premissas de projeto referentes as diferentes fases deste projeto:

- Apreender como um desenho de cenografia pode ser modificado em função das necessidades cénicas e em função do comportamento dos materiais escolhidos durante a construção.
- Conhecer os limites da liberdade do cenógrafo, a qual é sempre condicionada pela orientação do encenador.
- Compreender a necessidade de projectar uma cenografia simples, para que a mensagem seja transmitida mais rápida aos espectadores.
- Observar a importância da função prática e da função-signo (ECO, 1997) que as luzes desempenham, orientando na acção e ajudando o espectador a ler a cena.
- Entender a necessidade do cenário ser apoiado nas luzes, para adquirir tridimensionalidade e dar profundidade as cenas.
- Apreender como as luzes, com mais ou menos intensidade, podem comunicar ao expectador a importância dos personagens e guiá-lo sequencialmente na acção.
- Compreender a utilidade do conhecimento de todo o espaço teatral, fundamental para aproveitar ao máximo o potencial do Teatro e alcançar resultados cenográficos eficazes.
- Observar a relevância das operações de aperfeiçoamento feitas ao longo dos dias - também em termos de som e iluminação – que tornam possível alcançar o mais alto nível de perfeição nas performances.
- Aprender o que significa trabalhar num Teatro, nomeadamente, a importância de ser constantemente em evolução com as técnicas, transformando-se e melhorando-se, constantemente, para garantir que os valores e as mensagens chegam aos espetadores.
- Verificar como a luz pode influenciar as emoções dos espectadores e transmitir o humor dos personagens por causa da cor.

- Aprender a importância da cenografia ter uma vertente de versatilidade, com o intuito de suportar diferentes realidades de projeto.
- Compreender o valor educacional do Teatro, não só útil para formar espectadores, mas também para formar pessoas.
- Captar a importância do papel dos cenários na simulação de uma metáfora que simboliza a sociedade moderna.
- Compreender o valor social da representação teatral, que tem a capacidade de envolver emocionalmente o público.
- Conseguir pegar nos princípios do movimento futurista para a criação de um cenário constituído através da composição de proporções geométricas e de relações dinâmicas, princípios também recorrentes nas obras de José de Almada Negreiros.
- Compreender a importância dos desenhos de uma cenografia teatral a fim de ser destinados à construção da mesma.

5. Projeto “*Antes de Começar*” de José de Almada Negreiros

No dia 20 de Fevereiro de 2018, o Teatro do Noroeste –CDV apresenta a peça “*Antes de Começar*” de José de Almada Negreiros, homenageando e celebrando o grande autor português no ano do seu 125º aniversário de nascimento, com encenação e interpretação de Elisabete Pinto. Todos, dentro da equipa, colaboram e têm um papel importante durante a elaboração da peça, no sentido que todos são essenciais para conseguir o sucesso do espetáculo. Cada membro usufrui das próprias competências e, juntamente, beneficia das habilidades dos outros, implementando-as umas nas outras. Assim, é criada uma representação teatral que é o resultado de um processo de criação coletiva. A intenção principal é demonstrar a possibilidade de tornar o autor atual, transmitindo a importância da figura de Almada Negreiros para os mais jovens, através da realização de um trabalho teatral dramático e poético que se inspira nos princípios artísticos e de vida do autor.

A parte relacionada aos desenhos de cenário e de adereços foram confiados e desenvolvidos no âmbito deste projeto de investigação como parte de aplicação de um projeto de Mestrado em Design.

5.1. Apresentação e fundamentação do tema

A peça “*Antes de Começar*” consiste em um único ato e apresenta muitas características do Teatro Sensacionalista Almadiano, do seu conceito de “*ingenuidade*” ou “*esperteza saloia*”¹⁵¹. Embora pareçam estar latentes no texto, podemos encontrar vários elementos que demonstram que a peça é um dos melhores exemplos da indagação estética sensacionalista acerca da função e do sentido das sensações (LUNA, 2015). Juntamente com “*Deseja-se Mulher*”, “*Antes de Começar*” apresenta uma das peças de Almada Negreiros levada à cena, ambas com encenação de Fernando Amado (COSTA, 2013). O texto foi escrito por Almada Negreiros em 1919 mas, como explicam Joaquim Vieira (2010) e José-

¹⁵¹ Este conceito deriva do título de uma obra de José de Almada Negreiros (2006) “*Elogio da ingenuidade ou as desventuras da esperteza saloia*” in “*José de Almada Negreiros. Manifestos e Conferências*”, Assírio & Alvim, Lisboa.

Augusto França (1997), foi encenado apenas trinta e sete anos depois, em 1956. A época em que o texto foi escrito é diferente do período em que foi publicado, razão pela qual o seu carácter dramático, pertencente aos anos de sua escrita, representa características que se destacam do drama que pertence aos anos de sua publicação (LUNA, 2015).

As personagens da peça são um boneco e uma boneca, um menino e uma menina, dois bonecos de Teatro de marionetes que dialogam por de trás do pano durante os momentos antes de iniciar um espetáculo para crianças. Os bonecos descobrem que ambos têm a capacidade de falar e começam, pela primeira vez, a conversar. Pela sua relação com os sentidos e pela sua fantasia incomum as personagens parecem surrealistas, mas na verdade não são surrealistas porque não detêm nem agressividade, nem conflito dramático-existencial, verdade que também se encontra no fato de que *“os bonecos gostam das crianças o suficiente para deixarem-se serem manipulados por cordões durante o espetáculo e fingirem que não possuem vida para imitarem a vida através do engenho das marionetes”* (LUNA, 2015: 7).

A peça inicia-se com um apontamento acerca do cenário em que o autor explica que *“depois de subir o pano, ouve-se um tambor que se vai afastando. Quando já mal se ouve o tambor, o Boneco levanta-se, e vai espreitar ao fundo lá fora”* (ALMADA NEGREIROS, 1919: 1), indicando o afastamento dos personagens humanos, e termina aludindo a um estímulo auditivo (como no caso inicial) que indica a proximidade de tais figuras, com a abertura do pano num Teatro cheio de crianças e pais (LUNA, 2015). Os dois bonecos, escondidos dos seres humanos, se questionam sobre a vida em busca da verdade, descobrindo-se e partilhando a capacidade de perceber o mundo à sua volta. Através de um jogo de aprendizagem dos sentidos, os dois bonecos desenvolvem um processo de retorno aos conceitos de *“ingenuidade”* ou à *“esperteza saloia”* de Almada Negreiros, já referenciados, anteriormente. Como Jairo Nogueira Luna¹⁵² (2015) testemunha, em um determinado momento da conversa, depois terem manifestado uma série de estados de alma, os bonecos, chegam à conclusão de que qualquer compreensão acerca do mundo exterior não é nada mais do que

¹⁵² Investigador, poeta, professor brasileiro contemporâneo. Criador do conceito de crítica literária denominado “Neo-estruturalismo Semiótico” e do conceito de poesia chamada de “Metamodernismo”. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Jayro_Luna, acessado a 17/01/2018

uma mediação do autêntico conhecimento, que seria aquele que provém do interior do coração.

Duílio Colombini¹⁵³ (1978) observa: “*Julgamos lícito encarar os bonecos como valores psíquicos: o Boneco, o animus, e a boneca, a anima, os dois princípios do ser integral. A individualização de ambos os componentes da psique, tratada como o sistema completo do animus e da anima, teria sido o que motivou-o a tratá-los como bonecos, ou seja, corpos, concretizações de vida própria no conjunto igualmente dual de espírito e matéria no Homem.*” (COLOMBINI, 1978: 119-120).

Esta metáfora representada pelos bonecos, torna a obra em questão “*um exemplo notável de Teatro poético e de idéias*” (COLOMBINI, 1978: 122), entendendo uma visão poética do texto. Ou seja, trata-se do entendimento em relação à maneira como os dois bonecos investigam sobre as suas capacidades de ver a realidade e entender o mundo à sua volta, e uma visão metafórica, em relação ao que os dois bonecos representam enquanto personificações dos estados de animus e anima.

As reflexões de Jairo Nogueira Luna (2015) sobre a peça *Antes de Começar* fazem pensar que, possivelmente, o principal motivo que impeliu Almada Negreiros a escrever este texto fosse contido na sua vontade de mostrar que, antes de prosseguir qualquer intenção de revolução através da arte é necessário dar um passo atrás para a transformar, em função da realidade que se quer interpretar, a maneira do ser humano sentir, experimentar, conhecer. Deste modo, Almada Negreiros provava que ver o mundo com a mesma aptidão com que as crianças vêem, pode ser útil para tornar os homens menos cegos perante a verdade. A peça, portanto, apresenta-se como uma reflexão sobre a precariedade da vida, sobre o que acontece quando as pessoas seguem a cabeça e não o coração.

Este espetáculo foi estreado e apresentado ao público ao longo do tempo. Para esta investigação, pareceu importante conhecer casos recentes que servissem de base para pensar um cenário para uma apresentação da peça de Almada Negreiros no Teatro Sá de Miranda de Viana do Castelo. Nos últimos anos destacam-se os figurinos e os adereços de Cátia Barros, em 2015, numa encenação no Teatro Municipal de Bragança e no Palácio do Bolhão, e em 2016,

¹⁵³ Investigador brasileiro contemporâneo.

no Festival de Teatro infantil “*Era uma Vez por Mês*”, e as concepção cénicas de Jorge Gomes Ribeiro e Rita Fernandes, em 2017, numa encenação no Teatro da Luz e na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa.

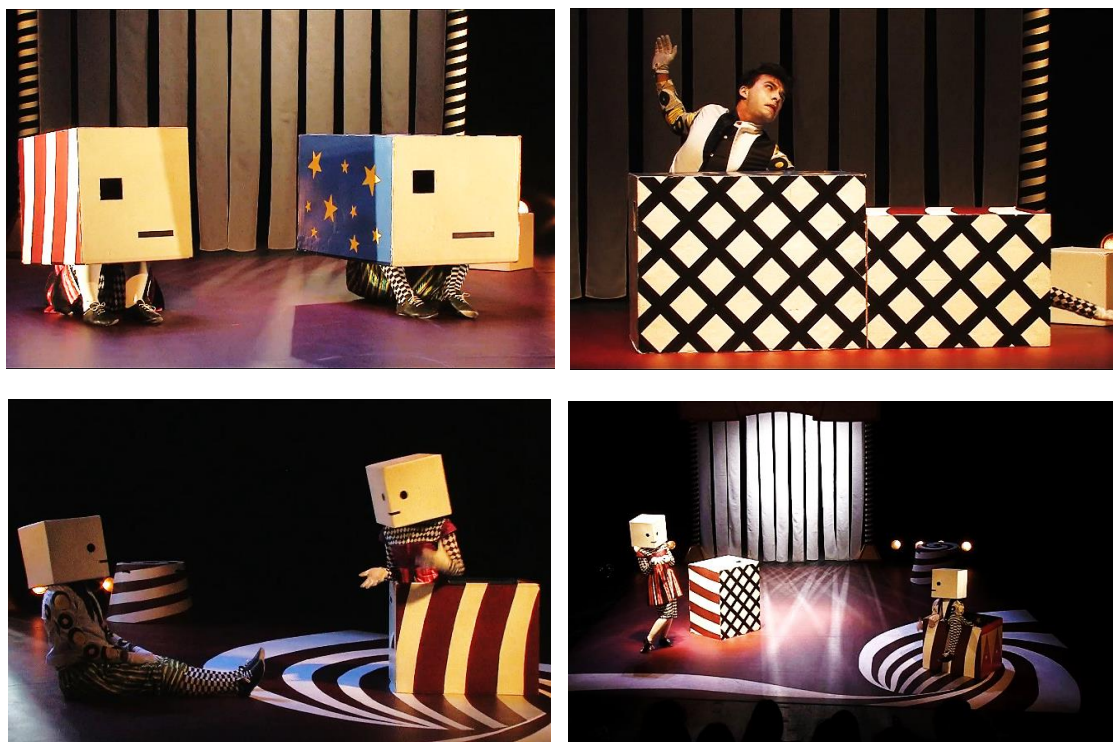


Figura 48 – “*Antes de Começar*, coprodução do Teatro do Bolhão e do Teatro Municipal de Bragança, encenação de Joana Providência, com espaço cénico, figurinos e adereços de Cátia Barros, encenado no Teatro Municipal de Bragança e no Palácio do Bolhão em 2015, em Sever do Vouga e no Mosteiro de Tibães, em Braga, no Festival de Teatro infantil “*Era uma Vez por Mês*” em 2016” Fonte:¹⁵⁴

¹⁵⁴ <http://ace-tb.com/teatrobolhao/shows/antes-de-comecar/>, acedido a 11/01/2018



Figura 49 – “*Antes de Começar*”, produção da Companhia da Esquina, adaptação e dramaturgia de Jorge Gomes Ribeiro, concepção cénica de Jorge Gomes Ribeiro e Rita Fernandes, espetáculo encenado no Teatro da Luz e na Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2017” Fonte:¹⁵⁵

¹⁵⁵ <https://companhiadaesquina.com/project/antes-de-comecar/>, acedido a 11/01/2018

5.2. O Papel do Desenho na Criação de Propostas para Cenografia

Neste estudo desenvolveu-se um exercício de hipóteses de desenhos de cenários e adereços para a peça “*Antes de Começar*”.

Durante o processo de criação e de aprendizagem no Teatro do Noroeste - CDV, juntamente com a sua equipa criativa, foram realizados diversos esboços para solidificar e armazenar ideias que proporcionassem um resultado satisfatório, passando por diversas etapas de criação.

Também para Alessandro Mendini, uma qualquer projectação em Design deve sempre ser construído através da passagem de várias fases, uma das quais baseada na reprodutibilidade, uma fase fundamental, que antecede a fase do desenho, argumentando, de facto, que “*um comportamento projectual de formalização indirecta, onde a projectação se desenvolve em mais fases, e onde o problema verdadeiro e fundamental é, primeiro, o do programa de reprodutibilidade, depois, o do desenho*” (MENDINI cit. in SOARES, 2012: 214).

Os desenhos de cenários devem reunir, num só conjunto, a componente criativa e a componente racional, para responder a problemas práticos e concretos; mas é preciso que os desenhos sejam versáteis para readaptá-los, de forma mais fácil, com base na experiência pessoal e de acordo com as necessidades da equipa do Teatro do Noroeste - CDV.

Também no contexto português muitas personalidades falaram sobre a função do desenho no projeto, como por exemplo Ana Pereira, Michelly Gomes e Glaucia Fonseca, os quais afirmavam que “*durante o processo de projetar, o desenho é utilizado para orientar o desenvolvimento de uma ideia, desde o conceito até a proposta concreta*” (PEREIRA, GOMES, FONSECA cit. in DA SILVA, 2015a: 379).

Para melhor interpretar essas necessidades de mudanças é fundamental atuar um encontro com a experiência direta no espaço do Teatro, desenvolvendo cada vez mais as hipóteses de desenho à medida que se avança com a criação/definição da peça de Teatro. Como refere John Christopher Jones, “*o método de projecto tradicional consiste em desenhar, e desenhar, sucessivas alterações, quer em diferentes partes de um grande pedaço de papel, ou então*

numa série de registos a partir do desenho original ou da composição” (JONES cit. in SOARES, 2012: 43).

De facto, o desenho representa um espaço para pensar e projetar, mas também ganha um nível de *“linguagem autónoma”* (DA SILVA, 2015a: 378), porque utiliza símbolos e tem a capacidade de antecipar a realização de um projeto e o seu carácter (PERRONE cit. in DA SILVA, 2015a: 379). Para que o desenho definitivo do cenário para o Teatro do Noroeste – CDV tivesse esta característica, a escolha dos símbolos foi feita em função de uma mensagem para que o usufruidor se reconheça na experiência estética (ECO, 1984) e ética, enquanto veiculador do valor cultural de um lugar.

Como refere Ana Moreira da Silva (2014), dentro do contexto português do século XX, resulta impossível não falar sobre a figura de Daciano da Costa, um designer, considerado por muitos, o precursor do Design em Portugal e um dos maiores teorizadores do estudo ligado à importância do desenho na fase projetual do Design. Daciano da Costa, de facto, atribuiu ao desenho uma *“dimensão simultaneamente, transversal e transdisciplinar”* (SILVA, 2014: 301), no sentido de que ele conseguia ver no desenho uma ferramenta educativa e multidisciplinar, necessário reconhecer a realidade atual em que o homem vive e com base em dois aspectos principais: o *“desenho como modo de ver”* e o *“desenho como modo de pensar”* (SILVA, 2014: 301), ambos visando transformar a realidade.

No processo criativo desta investigação, o desenho é um passo necessário, pois é a representação do pensamento projetual, ou seja, permite visualizar os elementos individuais, os seus detalhes e o conjunto de etapas necessárias para chegar à construção. Mesmo que o projeto mantenha, independentemente da realização do projeto, uma dignidade autónoma, é importante observar como os processos metodológicos se concretizam na sua construção física.

Como Giovanni Michelucci (1987) costumava dizer, até mesmo os esboços das primeiras intuições formais são importantes, porque representam o relacionamento que existe com o projeto definitivo e, portanto, o fio orientador do desenvolvimento das idéias e de um processo no qual o desenho *“manifesta*

*um coeficiente de impossibilidade que expressa as diferenças entre o que foi possível fazer e o que se quería fazer*¹⁵⁶ (MICHELUCCI, 1987:13).

¹⁵⁶ Tradução livre da autora: “*manifesta un coefficiente di irrealizzabilità che esprime le differenze tra ciò che si è potuto fare e ciò che si sarebbe voluto fare*” (MICHELUCCI, 1987:13)

5.3. Hipóteses satisfatórias de projecto

Todas as propostas de cenários começaram a ser construídas a partir da análise dos principais temas da peça “*Antes de Começar*”, nomeadamente, a precariedade da vida, a brincadeira entre crianças e o Teatro de marionetas, juntamente com o dinamismo típico do Almada Negreiros e dos futuristas.

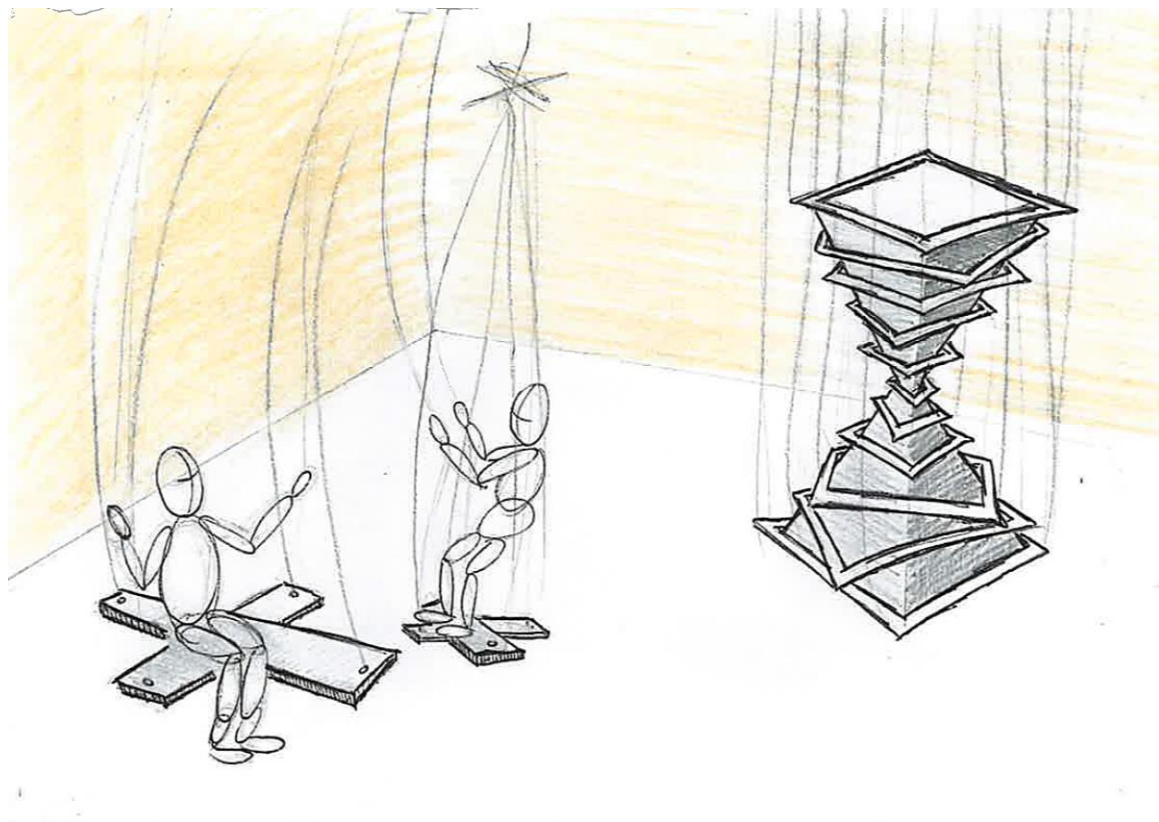


Figura 50 – “Primeiro esboço da primeira proposta de cenário e adereços para a peça *Antes de Começar* desenvolvido por Serena Russo com o Teatro do Noroeste – CDV, caneta e lápis em papel, 15 x 20 cm”

O cenário é composto por uma ampulheta, uma forma simbólica que resume a metáfora da vida e a passagem do tempo e por dois baloiços pendurados com fios, sob a forma típica de alavancas de comando, usadas para manobrar as marionetas. A ampulheta é formada por dois triângulos (ou melhor, duas pirâmides) com base quadrada e representa o adereço principal, com o qual os dois bonecos podem interagir e jogar durante a representação. Este adereço contém um enigma, ou seja, a ideia, de fato, é organizar as duas peças da ampulheta no palco separadamente, de modo que os dois personagens se reunam

para formar a ampulheta. O uso de figuras geométricas, como triângulos, quer referir-se às geometrias, continuamente, utilizadas pelos artistas do Futurismo e, em particular, por Almada Negreiros. A idéia é que as duas peças da ampulheta, adequadamente colocadas em cena, possam oferecer ao público, a partir de um certo ponto do palco, a percepção visual do desenho de uma de suas obras abstratas em preto e branco: “*A Porta da Harmonia*” de 1957. A razão pela qual foi escolhida esta obra foi devida ao símbolo que representa. De facto é composta por uma série repetida de quatro quadrados abstrato-geométricos de dimensões proporcionais, que representam uma sequência continua que se refere a metáfora da vida.

No final do espetáculo, a montagem da ampulheta feita pelos personagens, marca o retorno à sua realidade dramática e ao passar do tempo. O drama também é representado pelos dois baloiços - nos quais os dois personagens podem sentar durante o diálogo - o que reitera o paradoxo e a triste ironia de se sentirem livres em objetos que, na verdade, os tornam escravos todos os dias. Reconhecendo o material a ser utilizado para a realização, foi formulada a hipótese do cartão, porque é económico, assumindo a baixa tecnologia como recurso projetual e também porque as formas são mais fáceis de dar e os resultados desejados. Por outro lado, o cartão se presta a comunicar, visualmente, através das suas formas e de possíveis articulações, oferecendo dinamismo e tridimensionalidade.

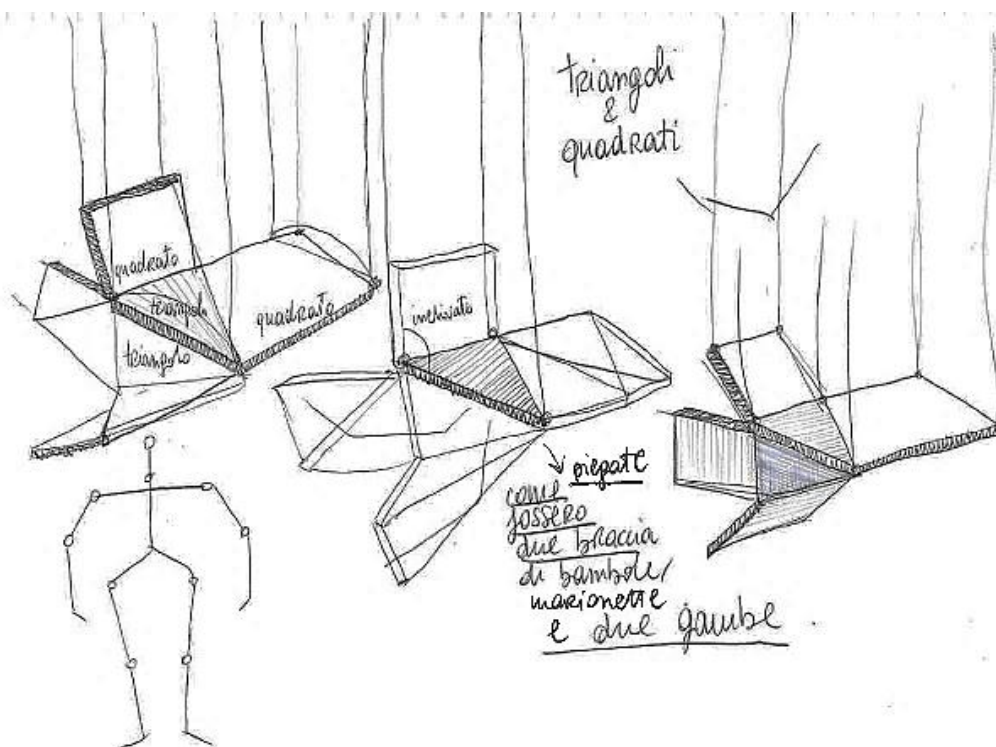
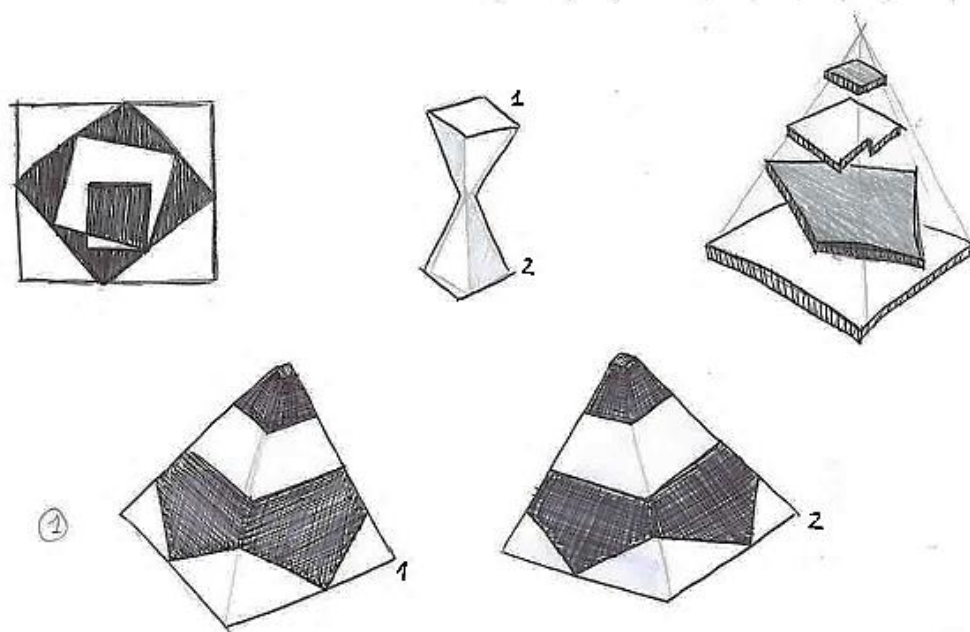


Figura 51 – “Primeiros esboços para o estudo da construção da ampulheta e dos baloiços, para a peça “*Antes de Começar*” desenvolvido por Serena Russo com o Teatro do Noroeste – CDV, caneta e lápis em papel, 15 x 20 cm”

Depois de vários esboços em papel, a idéia inicial do baloiço foi redesenhada e modificada com a intenção de criar um baloiço que era em si uma marioneta. Nesta fase, idealizou-se que a cruz de madeira fosse uma marioneta e as suas quatro extremidades fossem os seus quatro braços em movimento. Então, fazendo uma subdivisão geométrica das partes da cruz - referindo-se às articulações de uma verdadeira marioneta - e fazendo, posteriormente, passar dentro de cada parte dos fios que unem as partes individuais, obtem-se uma estrutura que está meio fixada e meio móvel. A parte fixa refere-se ao assento do baloiço, enquanto a peça móvel será articulada com vários triângulos de madeira que, obviamente, não impediram, de modo algum, o normal funcionamento dos baloiços.

Antes de projetar o mecanismo de funcionamento, foram feitos testes práticos com o cartão, para entender quais fossem as configurações possíveis que poderiam levar as articulações dos "braços" móveis do baloiço.

Este foi um passo fundamental para o desenho posterior dos detalhes de construção. O efeito desejado no palco é o de duas cruzes que, colocadas inicialmente no chão do palco são, posteriormente, puxadas para cima pelos fios, que, ao mesmo tempo, as moverão, até assumir a forma pretendida.



Figura 52 – “Primeira maquete sem escada para o estudo da construção dos baloiços para a peça *“Antes de Começar”* desenvolvido por Serena Russo com o Teatro do Noroeste – CDV, caneta e lápis em papel, 15 x 20 cm”.

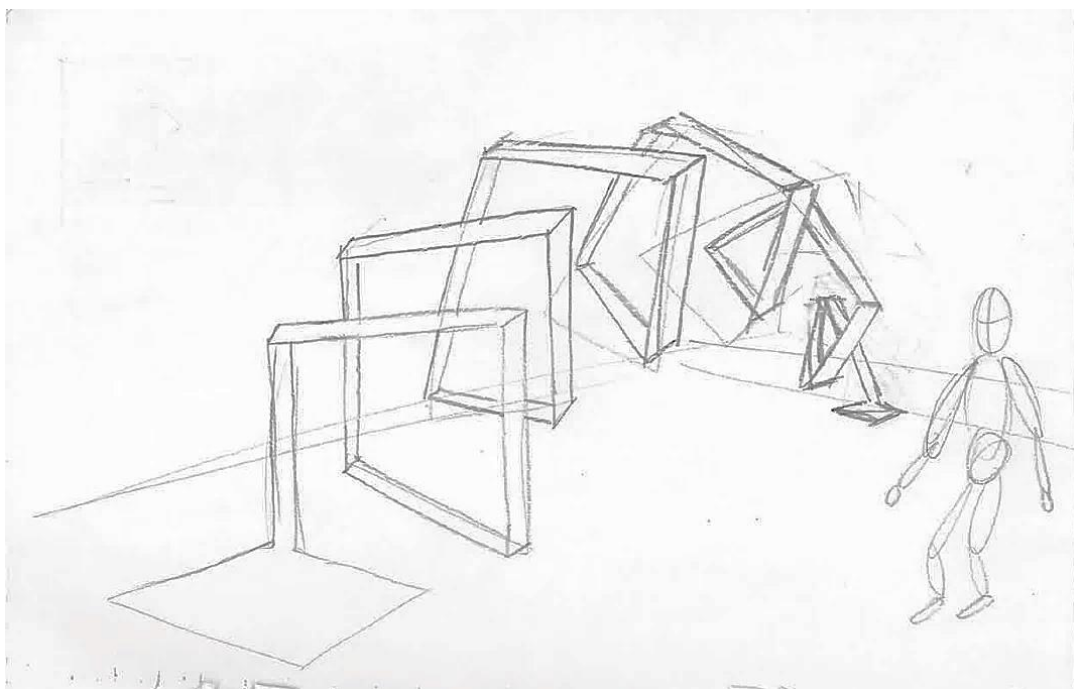


Figura 53 – “Primeiro esboço da segunda proposta de cenário e adereços para a peça Antes de Começar desenvolvido por Serena Russo com o Teatro do Noroeste – CDV, caneta e lápis em papel, 15 x 20 cm”

A segunda proposta de cenário inspira-se na técnica japonesa de origami e visa dinamizar a cena. A ideia é partir da obra dicromática de Almada Negreiros, “*A Porta da Harmonia*” (1957), para criar uma geometria que atravessasse o palco, de um ponto para outro. Uma espécie de instalação que lembra o quadrado com uma estrutura que se repete até o infinito, metáfora que quer representar a vida. O material a ser utilizado para a realização poderia ser um material plástico semi-rígido, para permitir que a estrutura se pudesse auto-suportar, criando o dinamismo desejado.

5.4. Proposta de Projeto preliminar

5.4.1 Discussão de Ideias

A escolha da proposta para o cenário do espetáculo teatral “*Antes de Começar*” foi definida por uma união de ideias, após uma reunião, no Teatro Sá de Miranda, com a encenadora Elisabete Pinto.

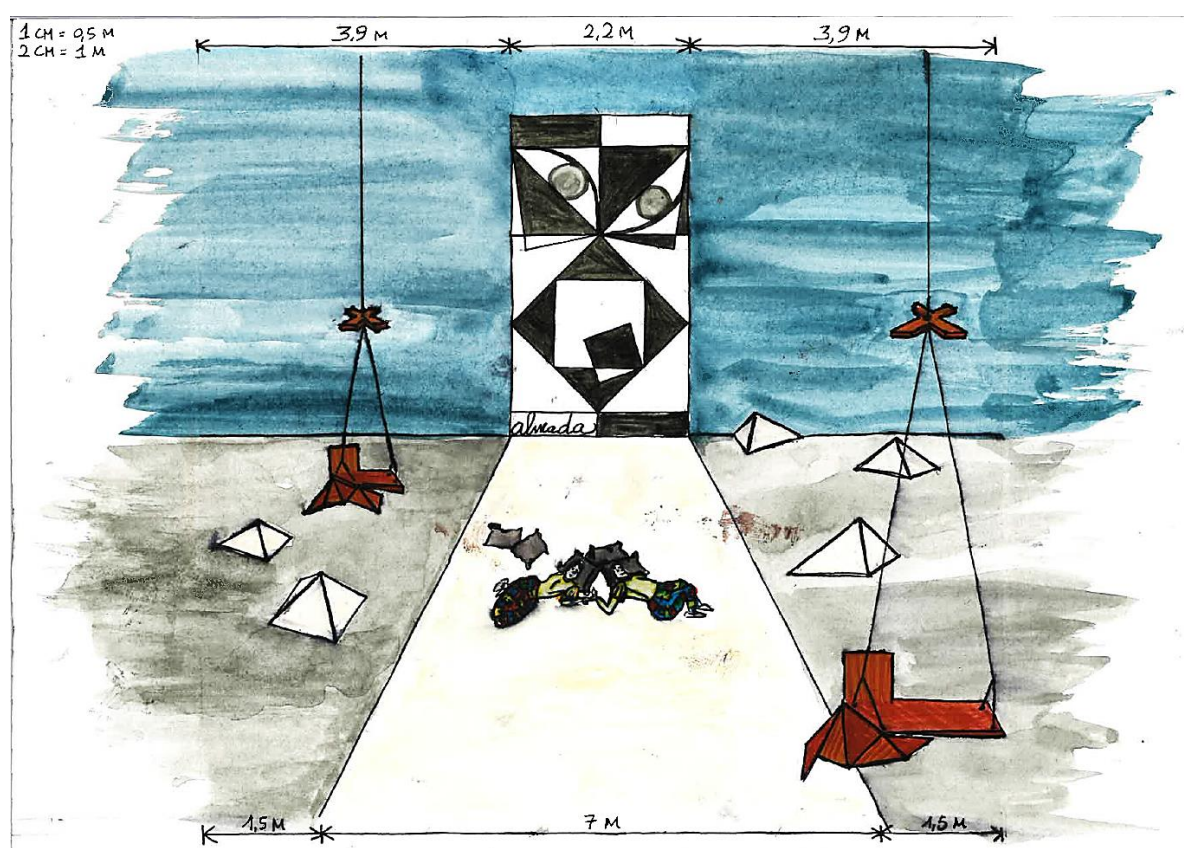


Figura 54 – “Desenho de proposta preliminar de cenografia para a peça *Antes de Começar* desenvolvido por Serena Russo com o Teatro do Noroeste – CDV. Caneta e aguarelas em papel, 29,7 x 21 cm”

Não tendo tido o suporte direto de nenhum cenógrafo profissional, a encenadora Elisabete Pinto consultou, inicialmente, o técnico de iluminação e som, Nuno Almeida, que sugeriu algumas possíveis soluções, baseando-se precisamente no efeito que a encenadora queria atingir. Ou seja, uma solução a alcançar através da combinação de luzes e de um vídeo mapping, com a

consequente hipótese de criação de uma ou mais superfícies de projeção no espaço cénico. A partir destas proposições foram, então, apresentados os esboços de proposta de cenário e adereços inspirados nos efeitos desejados pela encenadora, mas sobretudo no texto e nos princípios artísticos do trabalho de Almada Negreiros.

De acordo com as propostas sugeridas, a encenadora decidiu combinar estas propostas iniciais com as ideias que surgiram depois da reunião com o técnico de iluminação. Nesta fase, demonstrou-se essencial o papel do designer, sobretudo no que respeita à criação de esboços e desenhos da cenografia, que mostram as ideias levadas em consideração pela encenadora e a totalidade dos adereços, bem como os seus detalhes de construção.

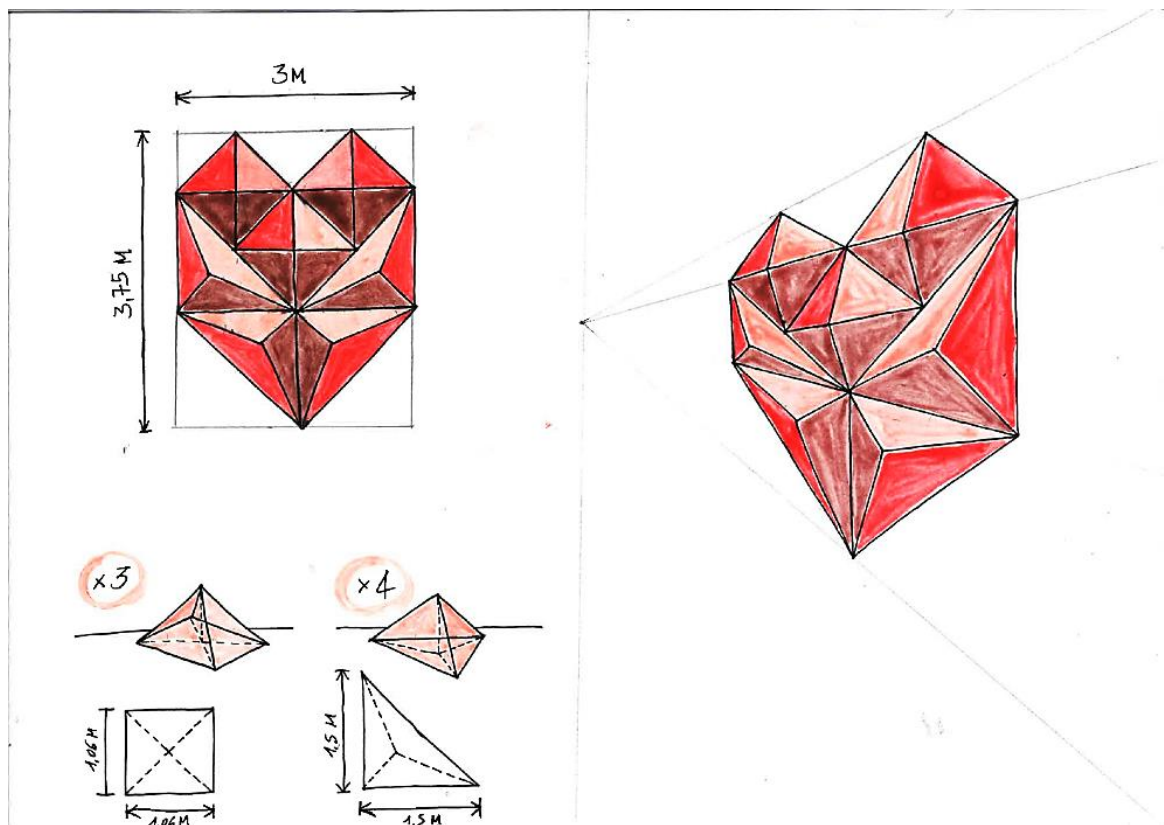


Figura 55 – “Desenho de um coração geométrico como proposta preliminar de adereço de cena para a cenografia da peça *Antes de Começar* desenvolvido por Serena Russo com o Teatro do Noroeste – CDV. Caneta e aguarelas em papel, 29,7 x 21 cm”

A partir da ideia da proposta inicial respeitante às pirâmides que formam uma ampulheta, chegou-se a outras duas ideias. Na verdade, foram projetadas

duas estruturas diferentes, uma das quais consiste em sete peças geométricas - entre quadrados, pentágonos e triângulos - com as quais os atores podem interagir no palco durante o espetáculo e, no final, formar um coração que atuará também por superfícies de projeção, com a dimensão total de quase quatro metros de altura e três metros de largura. A escolha caiu sobre a reconstrução da forma de um coração porque é uma palavra repetida muitas vezes no texto de “*Antes de Começar*”, especialmente na parte final, onde os dois bonecos se referem à importância da beleza interior, que reside no coração (ALMADA NEGREIROS, 1919).

A idéia é que os atores possam encaixar os vários pedaços do coração entre eles, deixando as duas partes superiores do coração suspensas em uma vara no topo do palco, de modo que possam descer e agarrar as outras partes.

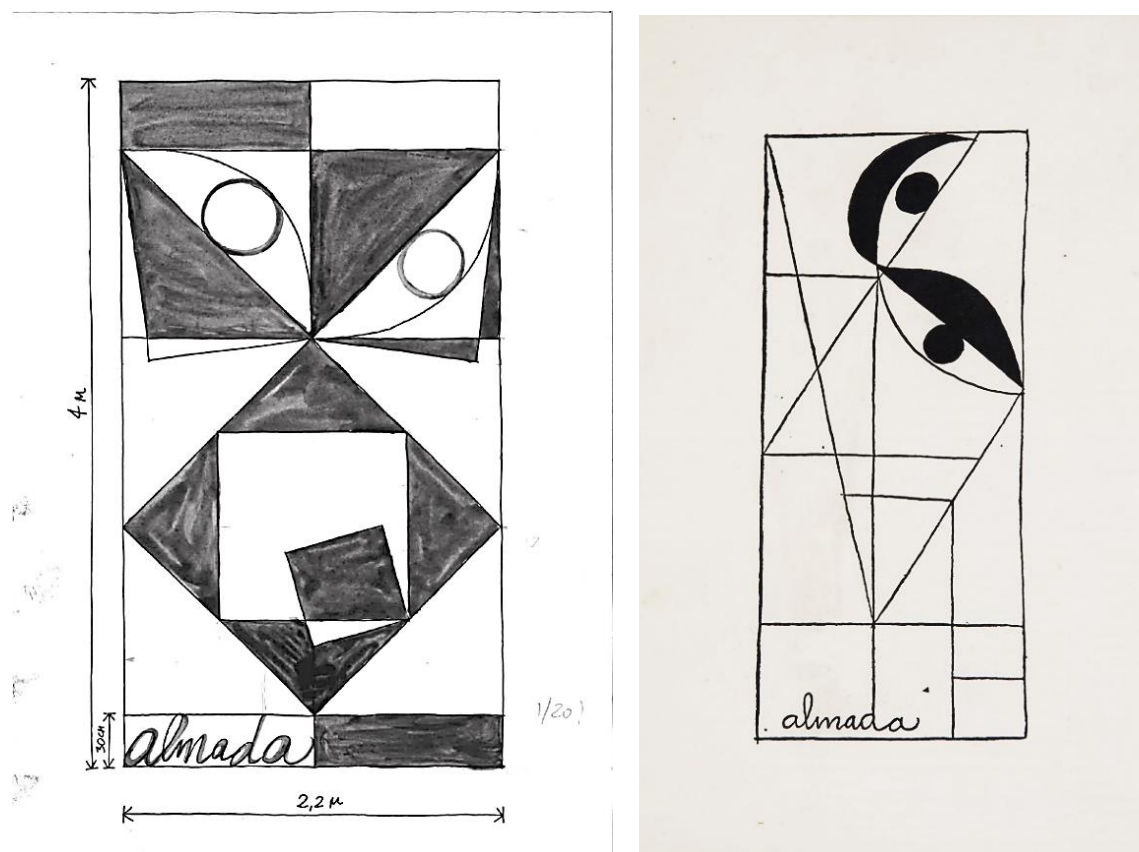


Figura 56 – Da esquerda para a direita: “Desenho de um painel como proposta preliminar de adereço para a cenografia da peça *Antes de Começar* desenvolvido por Serena Russo com o Teatro Do Noroeste - CDV, inspirado na obra de arquitetura *Reminiscência* de autoria de Catarina Almada Negreiros e Rita Almada Negreiros e as duas obras de Almada Negreiros. Ccaneta e aguarelas em papel, 29,7 x 21 cm”. “*Auto-reminiscência de Paris*, publicado no jornal *Diário de Lisboa* a 22 de junho de 1949, Almada Negreiros, não datado. Tinta da china sobre papel, 19 x 11,5 cm” Fonte:¹⁵⁷

A outra estrutura é um painel de quatro metros de altura e é uma idéia derivada da vontade de usar duas obras de Almada Negreiros, ou seja, “*A Porta da Harmonia*” e “*O Ponto de Bauhutte*”, obras geométricas de grande impacto. Pretende-se usar estas obras como referência para criar uma composição artística que quer respeitar o jogo de inclusão e exclusão (branco e preto) e que se inspira, igualmente, no monumento dedicado a Almada Negreiros, “*Reminiscência*” de 2017 de autoria de Catarina Almada Negreiros e Rita Almada Negreiros¹⁵⁸, localizado em Lisboa e desenhado pelo próprio Almada Negreiros em 1949.

¹⁵⁷<https://gulbenkian.pt/museu/jose-almada-negreiros-maneira-moderno/os-meus-olhos-nao-sao-meus-sao-os-olhos-do-seculo/>, acedido a 03/02/2018

¹⁵⁸ <http://can-ran.com/reminiscencia/>, acedido a 01/02/2018

A ideia da proposta inicial relativa aos baloiços foi mantida, mas os detalhes da construção foram alterados. Posteriormente, dada a complexidade da estrutura dos dois baloiços, foram feitos outros testes construtivos através dos modelos em DAS - uma pasta maleável auto-endurecível adequada para vários usos - que permitiu criar sólidos mais resistentes aos quais podem ser feitos entalhe com ângulos certos.



Figura 57 – “Maquete em DAS, escala 1:20, para o estudo da construção dos baloiços para a cenografia da peça *Antes de Começar* desenvolvido por Serena Russo com o Teatro do Noroeste – CDV”



Figura 58 – “Simulação do balanço suspenso para a evolução do estudo da construção dos balanços para a cenografia da peça *Antes de Começar* desenvolvido por Serena Russo com o Teatro do Noroeste – CDV. Maquete em DAS, escala 1:20”

A partir desta experiência com o DAS, percebeu-se que os balanços não são muito estáveis, usando o mesmo tipo de material. Por conseguinte, foi decidido optar por uma solução destinada a utilizar dois tipos diferentes de madeira, um mais pesado e mais resistente para a parte fixa dos assentos dos balanços - de modo a garantir equilíbrio e estabilidade - e um tipo de madeira mais leve para as outras partes móveis.

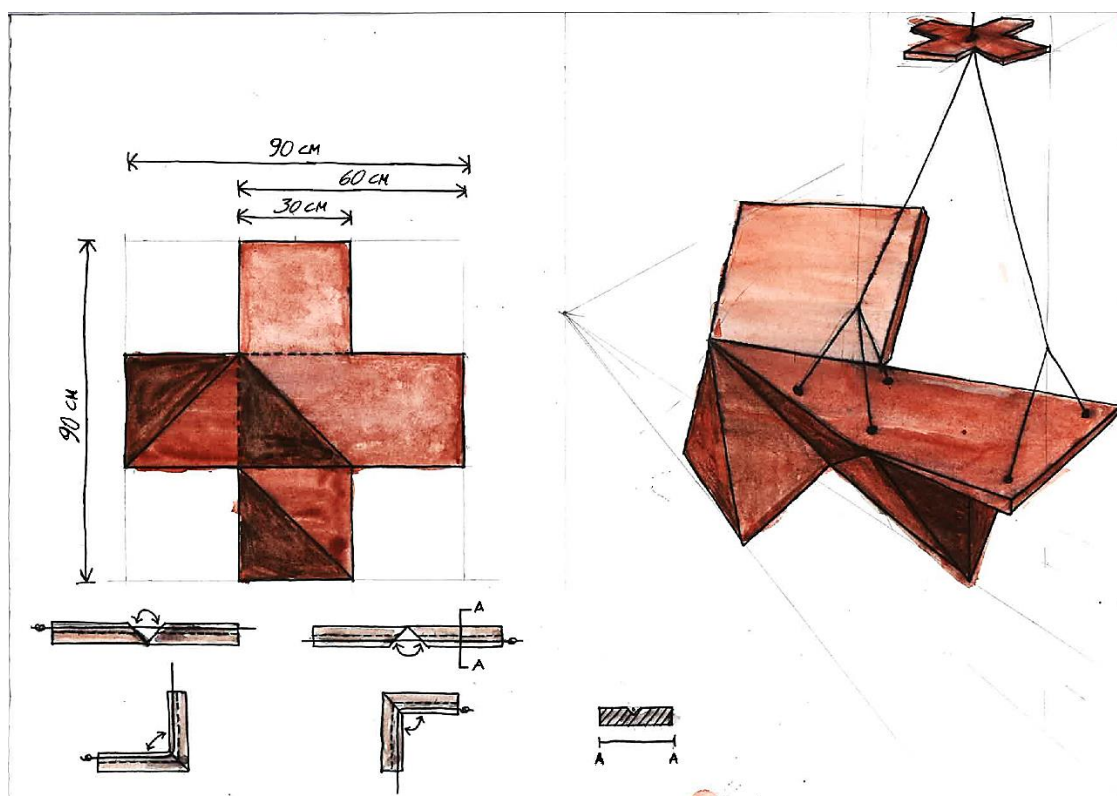


Figura 59 – “Desenho de Serena Russo do adereço baloiço. Proposta preliminar de adereço para a cenografia da peça *Antes de Começar* desenvolvido com o Teatro do Noroeste – CDV. Caneta e aguarelas em papel, 29,7 x 21 cm”

Posteriormente, foram desenhados todos os detalhes de construção alusivos aos “baloiços-marionetes” e foram construídas outras hipóteses em relação à parte móvel do adereço, propondo uma solução com uma maior leveza, um esqueleto de madeira, coberto com um pano-cru, ou uma madeira de menor espessura. Os baloiços também serão modificados para serem fixados em duas cordas e pelo menos em dois pontos das varas acima do palco, uma vez que uma única corda tornaria os balanços instáveis e impraticáveis, ou seja, rodearia à volta de si sem nunca parar.

Depois de ter colocado as ideias sobre os adereços no papel e depois de ter prestado atenção às soluções para a construção dos baloiços, passou-se para a realização das maquetes das duas principais estruturas, para uma melhor

percepção na cena e para a definição dos seus detalhes de construção. Tudo foi feito à escala 1:20, usando materiais reciclados, como cartão, palitos de madeira, cola quente e anéis de metal (para simular ganchos).

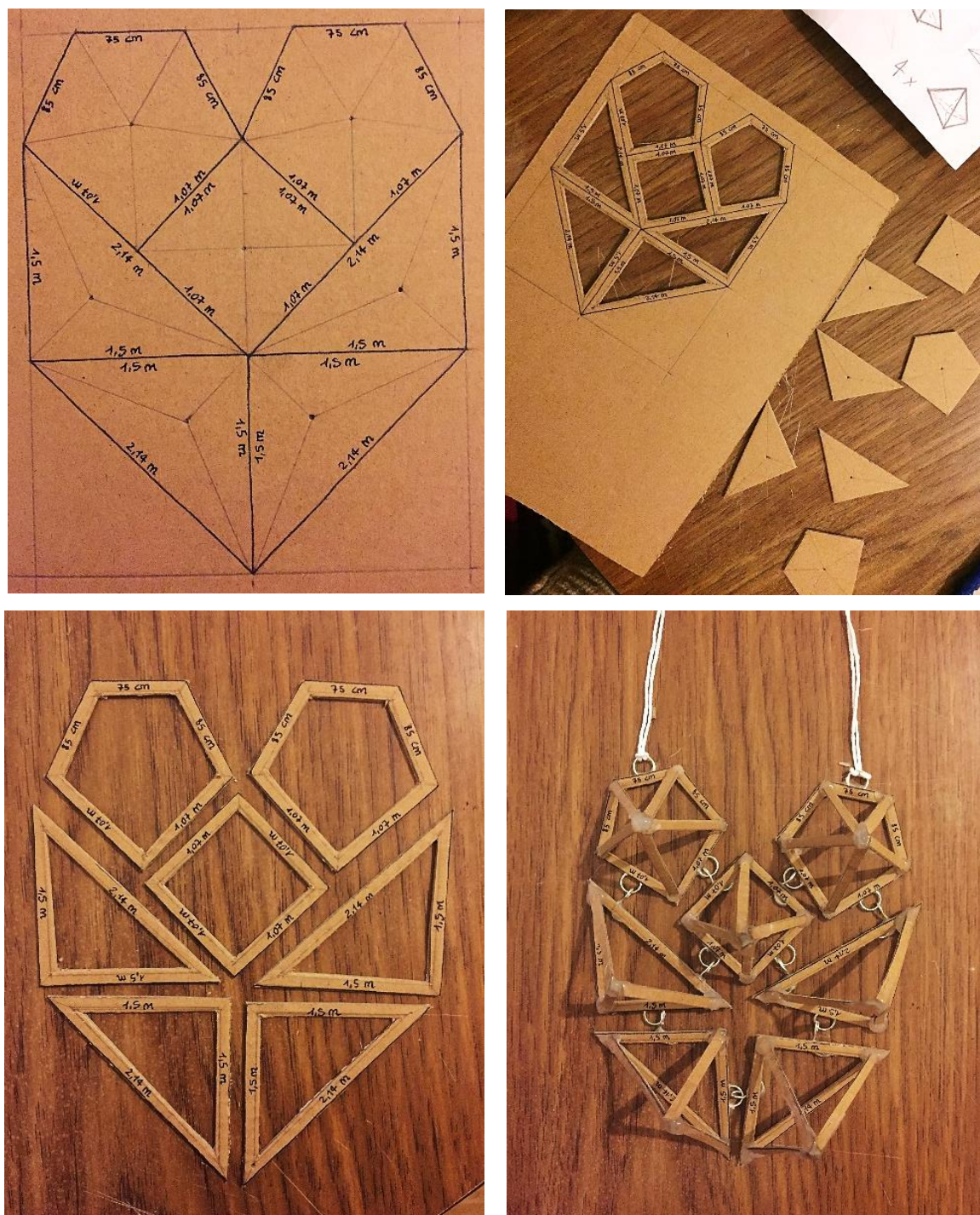


Figura 60 – “Maquete do coração suspenso para a evolução do estudo da construção da estrutura do coração à medida real para a cenografia da peça *Antes de Começar* desenvolvido por Serena Russo com o Teatro do Noroeste – CDV. Cartão, cola quente e anéis de metal, para simular ganchos. Escala 1:20”



Figura 61 – “Maquete do painel de Almada Negreiros, para a evolução do estudo da construção da estrutura do painel à medida real para a cenografia da peça “*Antes de Começar*” desenvolvido por Serena Russo com o Teatro do Noroeste – CDV. Palitos de madeira. Escala 1:20”

5.5 Projeto *Antes de Começar*: Proposta Seleccionada e Aplicação

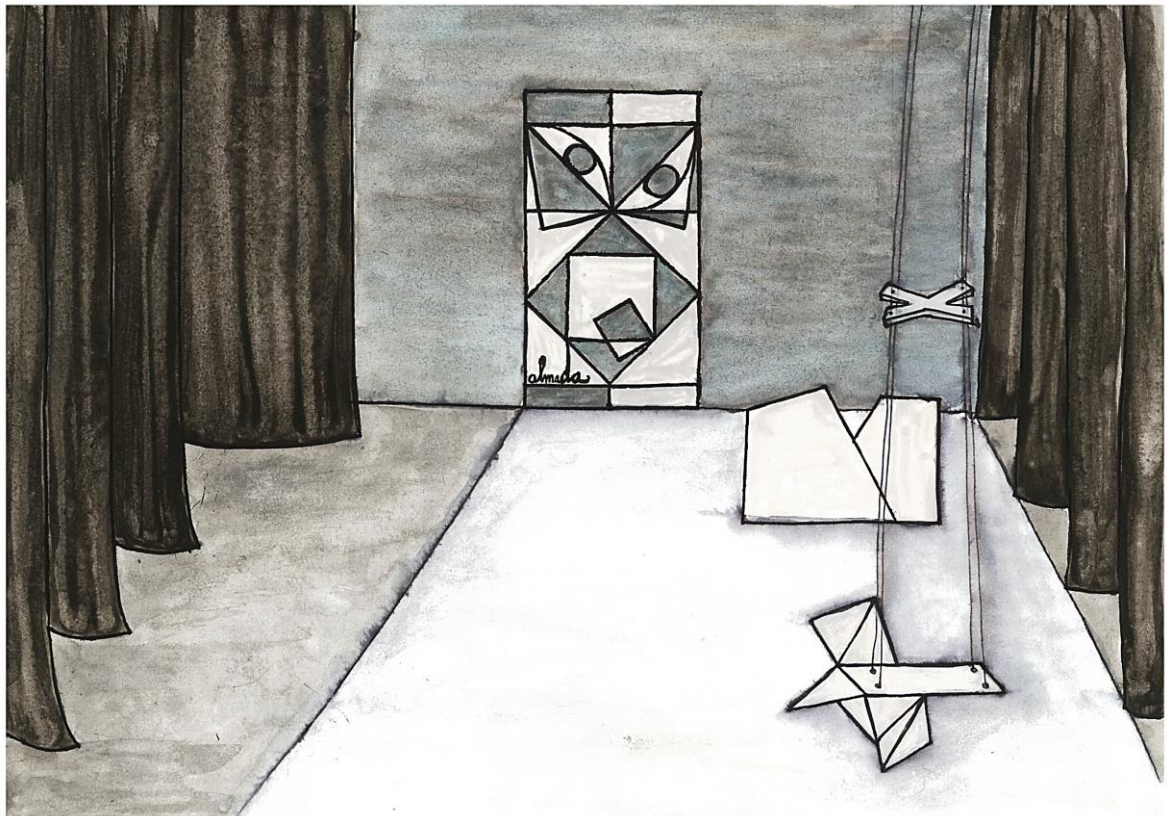
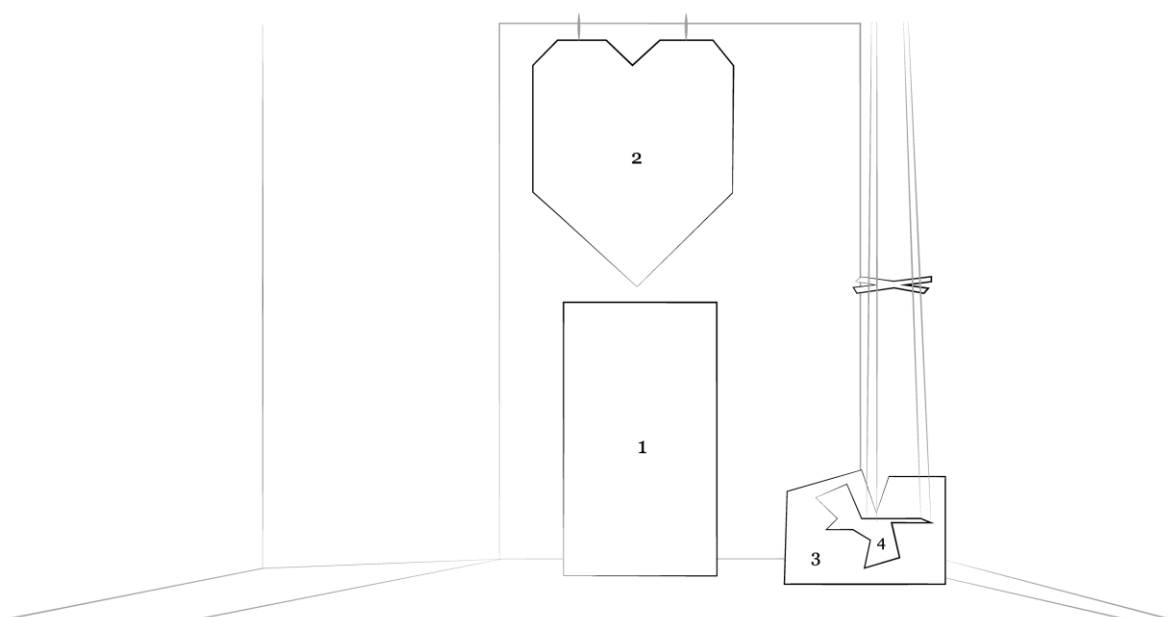
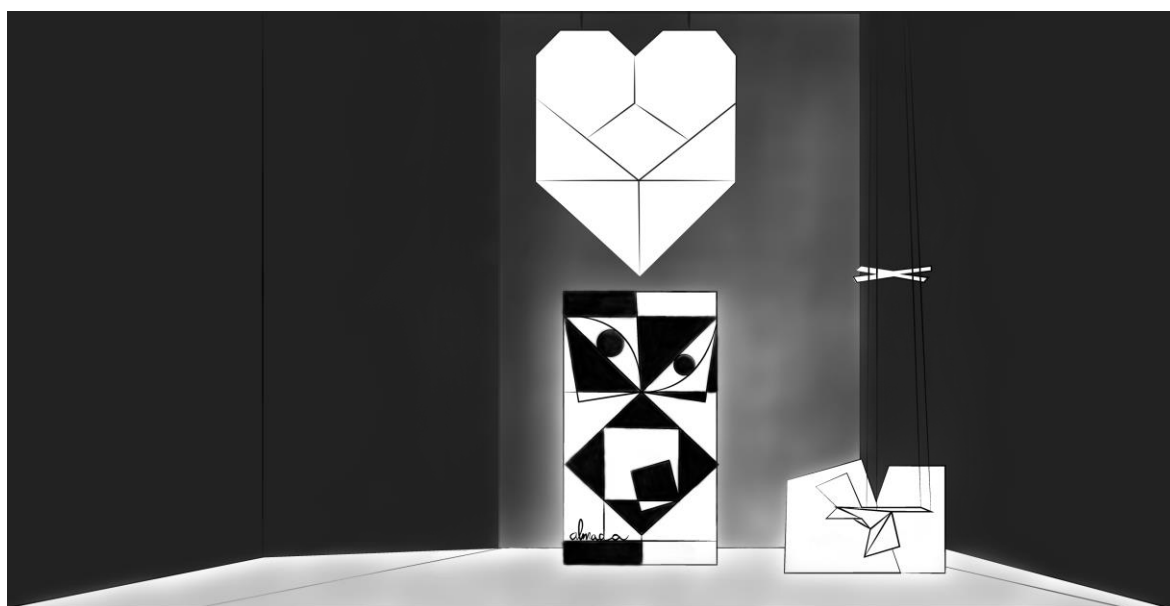


Figura 62 – “Desenho da proposta seleccionada de cenografia para a peça *Antes de Começar* desenvolvida por Serena Russo com o Teatro do Noroeste – CDV. Caneta e aguarelas em papel, 29,7 x 21 cm”

A proposta definitiva seleccionada pela encenadora consiste especificamente em um painel inspirado pelas obras de Almada Negreiros, dois painéis menores dedicados à projeção de videomapping e um baloiço.

A partir daqui, foi criado um esquema que identifica qual e quantas peças serão desenvolvidas no processo de construção.

O método projetual é o proposto por Bruno Munari (1981), no qual se quer propor um esquema que indique uma série de operações que foram necessárias, organizadas em ordem lógico e cronológico, e que visam a fazer intuir, de forma imediata, a parte da cenografia tida em conta na análise para a fase de construção, acompanhando ao mesmo tempo a leitura da metodologia de projeto desta investigação.

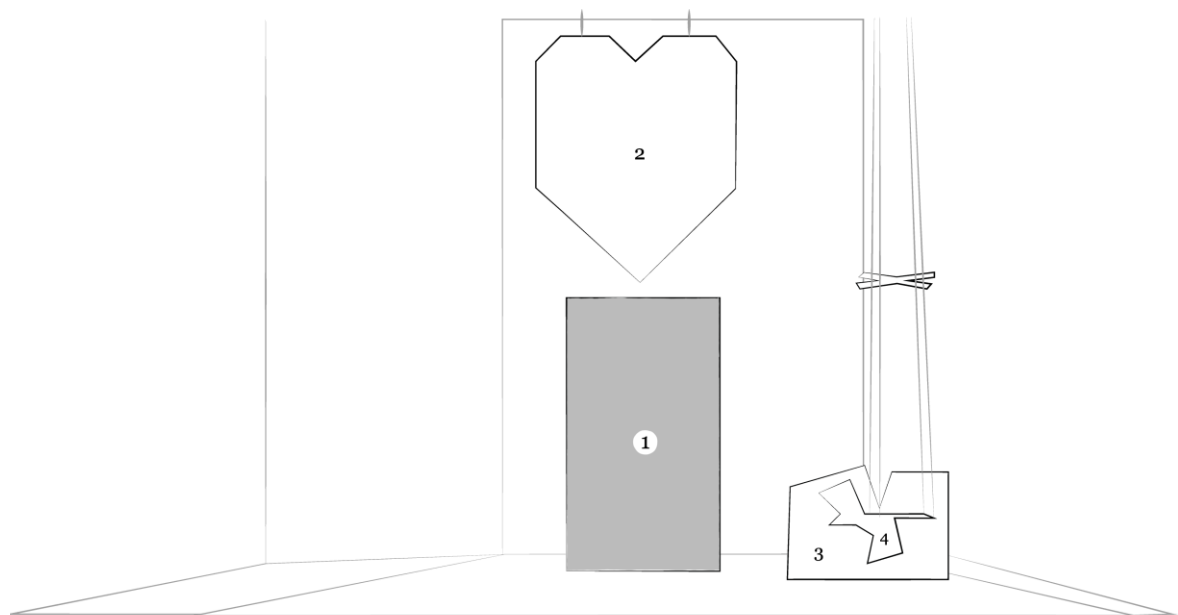


Cenografia Antes de Começar:

1. Painel Almada Negreiros
2. Coração
3. Painéis para projeção de videomapping
4. Baloço

Figura 63 – De cima para baixo: “Desenho a preto e branco da totalidade dos adereços no espaço cénico, desenvolvido por Serena Russo com o Teatro Do Noroeste - CDV”. “Esquema numerado do processo de construção da cenografia, desenvolvido por Serena Russo”.

5.5.1. Parte 1: Painel Almada Negreiros



Cenografia Antes de Começar:

1. PAINEL ALMADA NEGREIROS
2. CORAÇÃO
3. PAINÉIS PARA PROJEÇÃO DE VIDEO-MAPPING
4. BALOIÇO

A fase prática de construção dos adereços começou a partir do painel de Almada Negreiros de quatro metros de altura, porque pensava-se que fosse o adereço que exigiria mais tempo de processamento, já que a parte externa da estrutura será feita em ferro - de modo que tenha maior estabilidade. Embora, de fato, o ferro custe menos do que a madeira, é muito mais complicado de trabalhar.

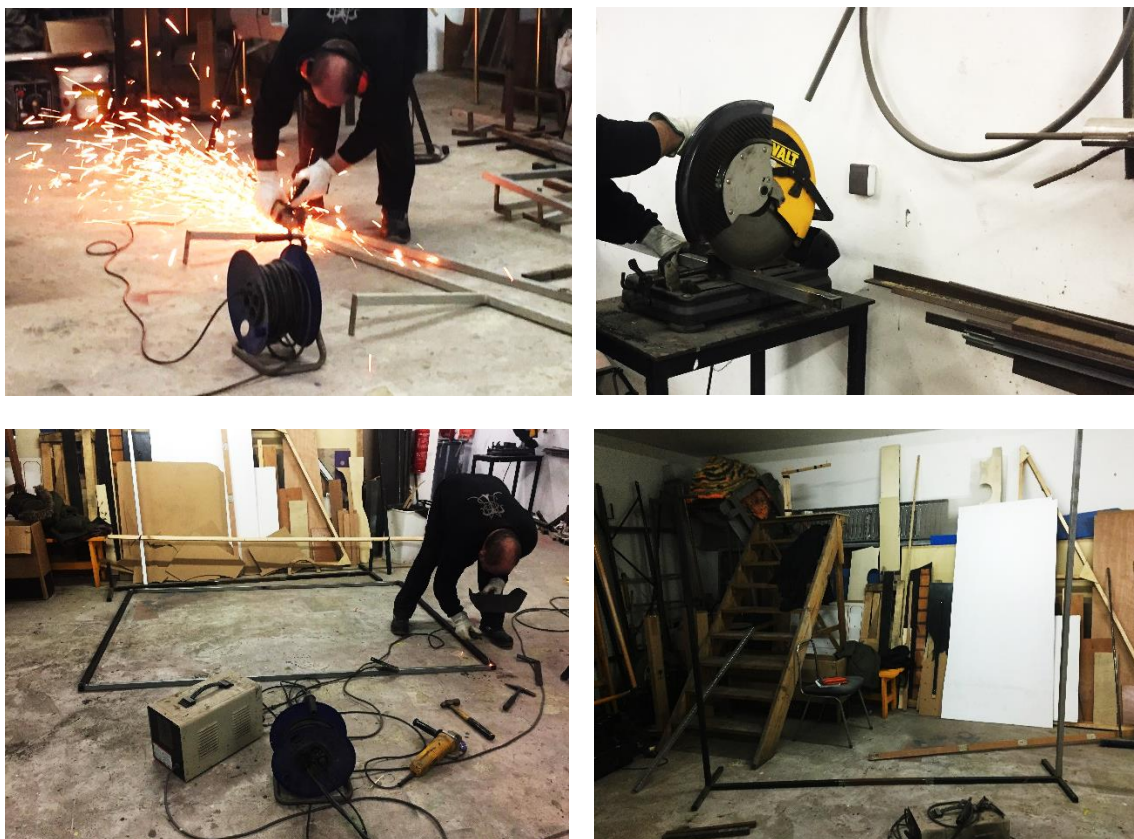


Figura 64 – De cima para baixo e da esquerda para a direita: 1º “Corte do ferro com um disco de corte para aproveitar o ferro das estruturas pré-existentes”. “Corte das barras de ferro mais longas com uma serra de ferro”. 2º “Soldagem de barras de ferro previamente cortadas”. “Construção da base e da estrutura externa do módulo inferior do painel”.

O ferro foi escolhido e recuperado de outras estruturas pré-existentes que estavam no armazém, e depois foi trazido para a oficina do Teatro, onde toda a construção ocorreu. Na fase de pré-processamento, foi decidido dividir a estrutura em dois módulos devido à sua altura - uma parte inferior de 2,5 metros e um topo de 1,5 metros – devido ao transporte da estrutura para o palco. Foram utilizados tubos de base quadrada de 3 cm de espessura, que foram primeiro cortados, até atingir o tamanho desejado e, em seguida, soldados para construir a estrutura externa de ambos os módulos. Tudo isso foi alcançado com a ajuda de pessoal de Teatro autorizado e das suas máquinas.

Depois de ter construído a estrutura externa do painel passou-se para a construção da estrutura interna, em particular, para o processamento das peças de construção mais pequenas e redondas, como a assinatura de Almada Negreiros e a parte dos olhos, para as quais foram necessários cortes manuais e de precisão.

Para a realização desses detalhes, utilizou-se o cartão prensado ou MDF. Por um lado, por uma razão de reciclagem de matéria, por outro lado, porque é um material muito resistente e semelhante à madeira, mas muito mais leve e mais fácil de entalhar. A assinatura foi criada a partir de um *stencil* com as letras impressas anteriormente ao tamanho real e, sucessivamente, consertadas no painel de cartão prensado, de modo a poder redesenhar os contornos a lápis.

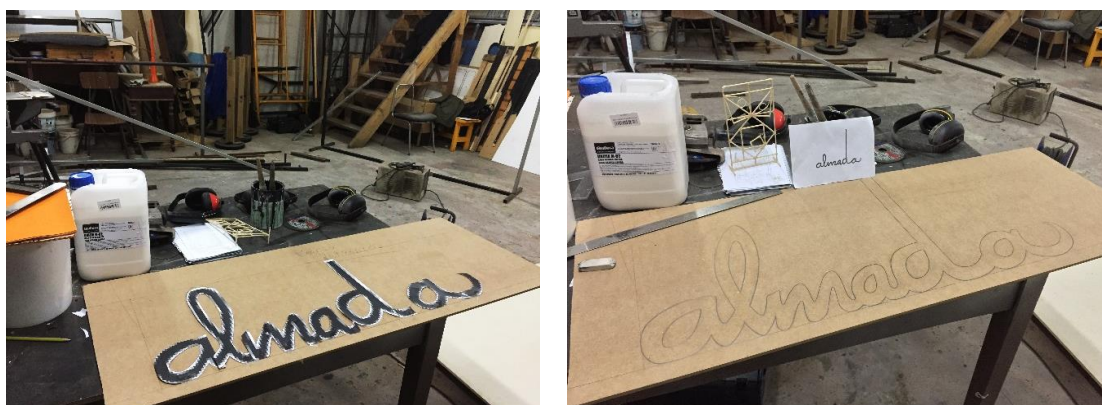


Figura 65 – “Construção do stencil em cartão prensado para o desenho da assinatura de Almada Negreiros”

Antes de prosseguir para a fase de entalhe, foram feitos alguns furos nas partes mais pequena e internas para permitir a entrada da lâmina do Tico-Tico no material, sem ter que partir as letras. Sob a assinatura foi deliberadamente deixada uma barra de 3 cm, para garantir a possibilidade de ter duas opções, a saber: 1) a de poder fixar a estrutura em linha com a barra de ferro. 2) a de poder deixar a assinatura suspensa, como no desenho “*Auto-reminiscência*” de Almada Negreiros.

Antes de entalhar a parte externa das letras, foi necessário entalhar as peças menores e mais internas para ter uma superfície mais ampla para apoiar a máquina e, portanto, ter uma maior estabilidade no corte externo.

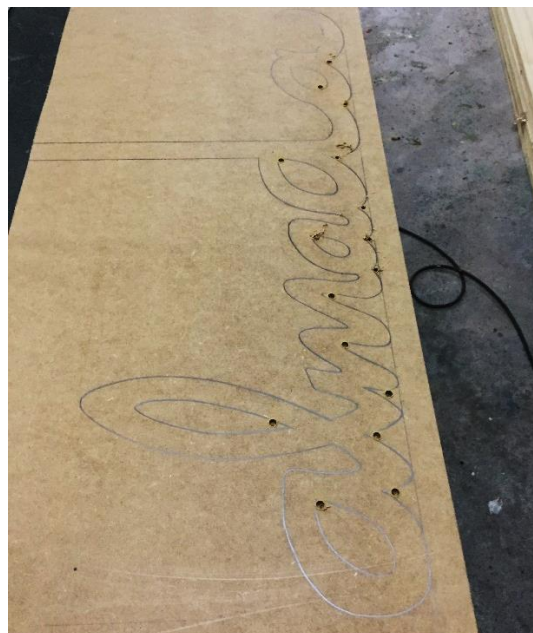


Figura 66 – “Perfuração do cartão prensado com o berbequim de coluna para permitir que a lâmina do Tico-Tico perfure as partes internas das letras”



Figura 67 – “Entalhe das partes internas das letras em cartão prensado com o Tico Tico”



Figura 68 – Da esquerda para a direita: “Entalhe da parte externa das letras em cartão prensado com o Tico-Tico”. “Entalhe completo da assinatura de Almada Negreiros”. “Polimento manual das letras para obter contornos lisos e precisos”.

Depois de completar o corte, a escrita foi cuidadosamente lixada para ter contornos mais definidos e precisos, uma vez que as vibrações do Tico Tico não permitiram cortes perfeitamente alinhados. O mesmo procedimento para a criação da assinatura de Almada Negreiros foi utilizado para a realização da parte dos olhos.

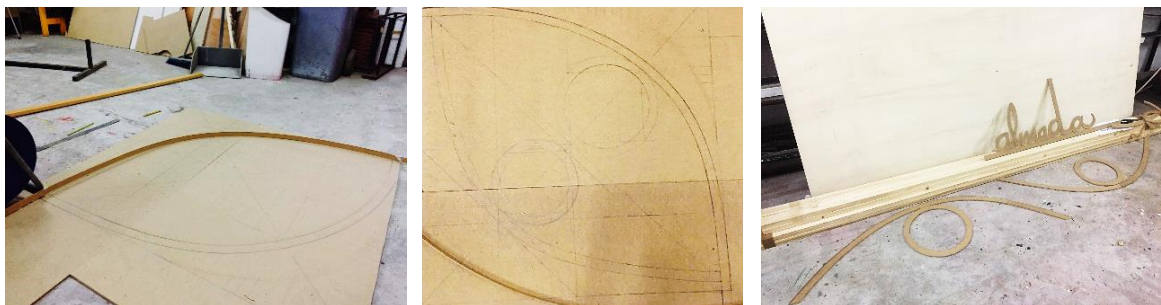


Figura 69 – “Processo de criação dos olhos em cartão prensado para o painel de Almada Negreiros, utilizando o mesmo processo usado para criar a assinatura”

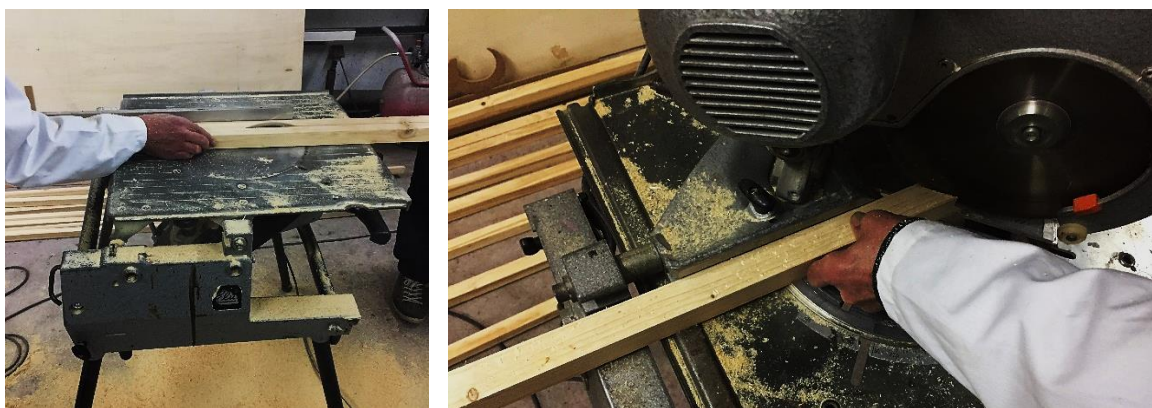


Figura 70 – Da esquerda para a direita: “Barras de madeira cortadas a meio para obter barras longas de três centímetros de largura”. “Corte à medida das barras de madeira para a criação do desenho final”.

As outras partes da estrutura foram feitas com barras de madeira de pinheiro de três metros de comprimento e sete centímetros de largura, previamente cortadas em duas para obter duas barras longas de três centímetros de largura, a mesma espessura do ferro, para ter um desenho uniforme. As medidas externas do painel, de fato, permaneceram inalteradas, enquanto as das partes internas foram modificadas para se adaptarem à espessura estabelecida.

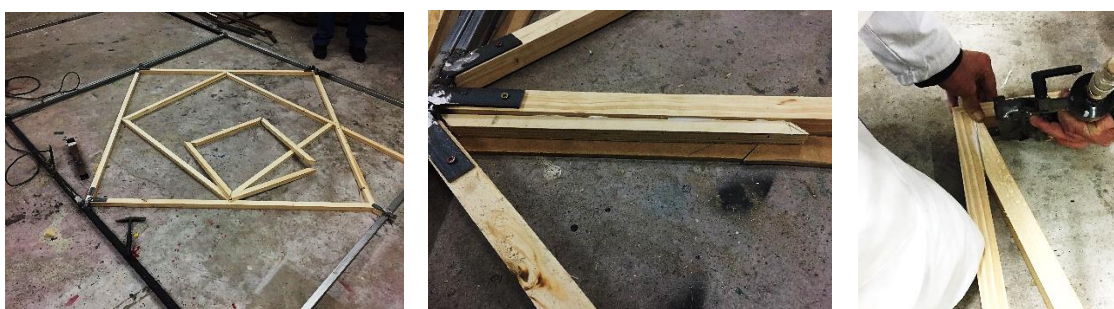


Figura 71 – Da esquerda para a direita: “A madeira colocada no chão dentro da estrutura exterior para entender onde a madeira deve ser unida à estrutura de ferro”. “Detalhe de placas de ferro com parafusos que fixam as barras de madeira e de um listel de madeira que fixa na estrutura a parte dos olhos em cartão prensado”. “Barras de madeira fixadas entre elas com cola e agrafo com uma pistola de pressão”.



Figura 72 – “Entalhamento à meia madeira”

As barras de três metros foram, por sua vez, cortadas nas medidas estabelecidas para a criação do desenho final e, depois de terem sido cortadas, foram colocadas no chão dentro da estrutura de ferro para entender em que pontos a madeira deveria ser unida à estrutura. Como resultado, as placas de ferro foram cortadas, às quais foram feitos alguns furos para permitir a entrada dos parafusos que subsequentemente fixam as peças de madeira e depois foram soldadas à estrutura de ferro externa. As peças de madeira que se juntam ao ferro foram, posteriormente, fixadas com parafusos e as restantes barras de madeiras foram fixadas algumas com cola e agrafes com pistola de pressão, e outras através de ligações, com um processo chamado entalhamento à meia madeira.

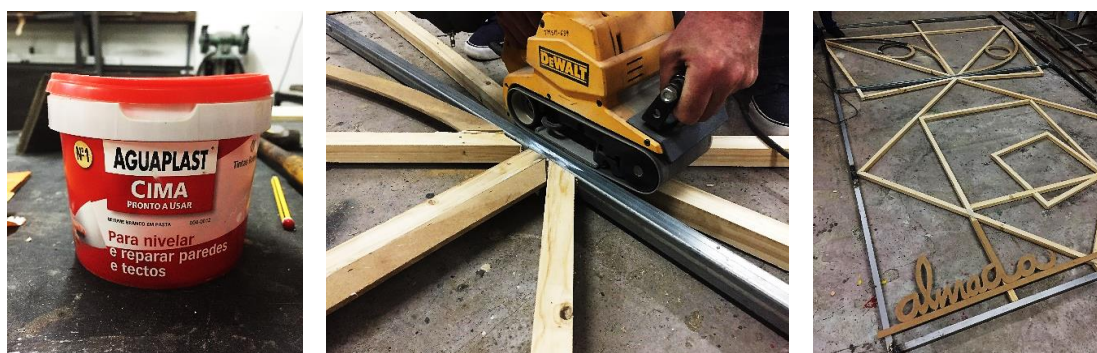


Figura 73 – Da esquerda para direita: “Massa para nivelar e reparar paredes, usado para preencher sulcos e furos na madeira”. “Lixadeira de cinta elétrica, usada para lixar e uniformizar a estrutura”. “Painel quase concluído, montado no chão para rever outros defeitos estruturais da estrutura”.

Depois ter fixado e virado a estrutura da parte de frente, aplicou-se uma pasta para nivelar os pontos onde a madeira foi danificada com sulcos e furos. Posteriormente, utilizou-se uma lixadeira de cinta elétrica para tornar uniforme a estrutura.

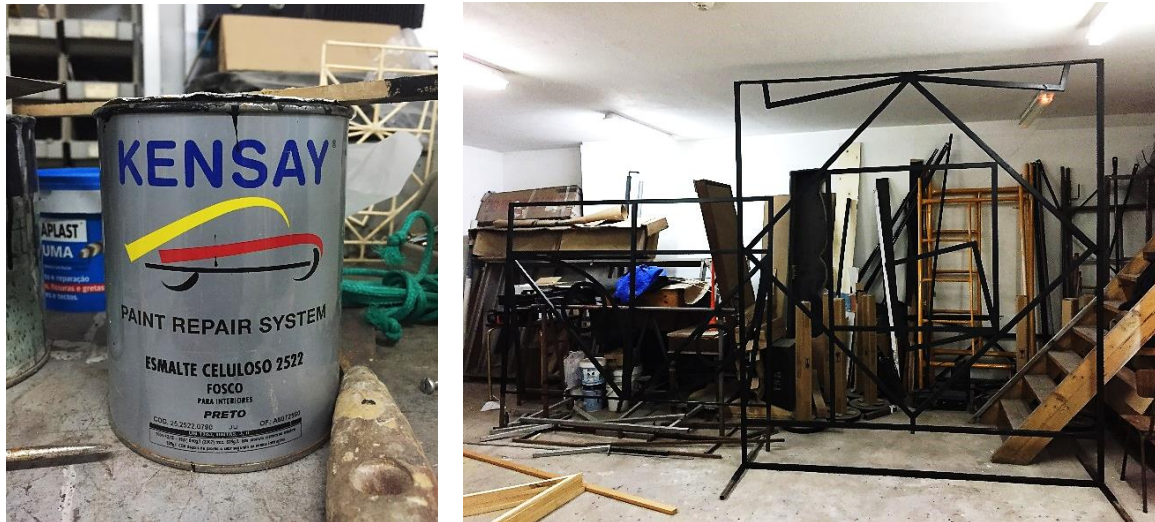


Figura 74 – Da esquerda para a direita: “Esmalte celuloso preto fosco usado para pintar a estrutura”. “Painel pintado, após a segunda camada de pintura”.

A estrutura foi novamente dividida em dois módulos e posta de pé, pronta para a fase de pintura. A cor utilizada é um esmalte celuloso preto fosco adequado para pintar ferro, mas utilizável também para pintar madeira. Foram necessárias duas camadas de tinta e, entre as duas, a madeira foi lixada para obter um resultado mais uniforme.



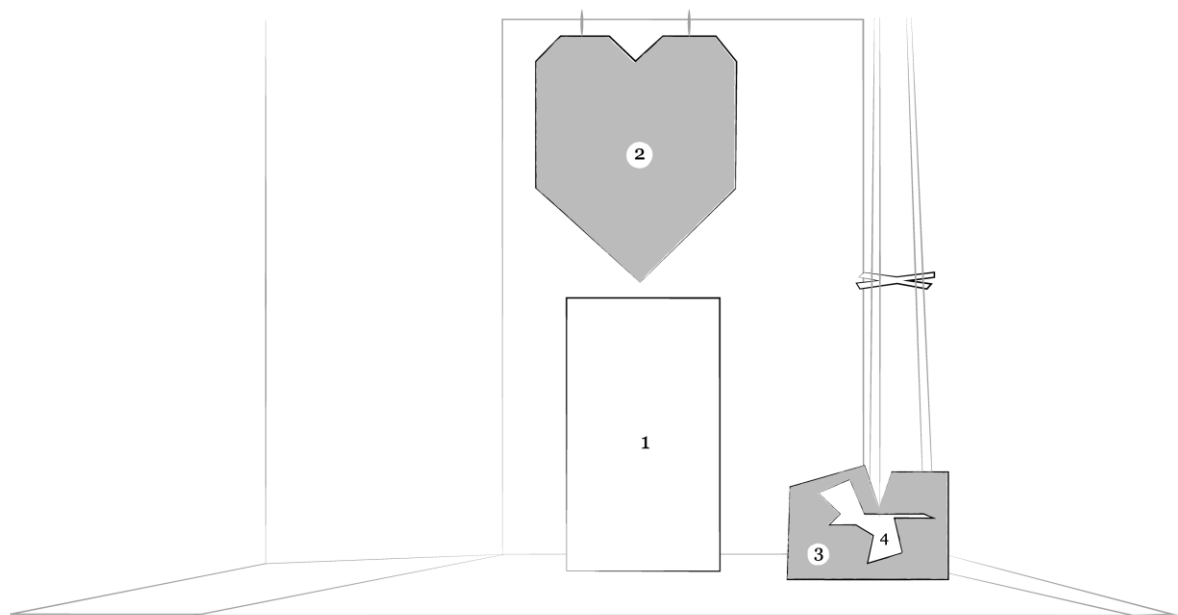
Figura 75 – De cima para baixo e da esquerda para a direita: “Costura do velcro no pano cru”.
 “Pressão do tecido sobre o velcro da parte de ferro”. “Agrafo do tecido a parte de madeira”.
 “Montagem e ajustes de pormenores do painel no palco”.

A última fase de construção da estrutura foi a de colar o pano cru à estrutura. A ideia era obter uma estrutura que respeitasse o jogo de inclusão/exclusão (branco/preto) das obras de Almada Negreiros que inspirou o desenho da mesma. Para fazer isso, foi proposto de cobrir com tecido apenas as partes desenhadas em branco, de modo que as partes fechadas com o tecido possam simbolizar o conceito de inclusão, e deixar as partes pretas perfuradas, partes vazias que indicam, em vez, o conceito de exclusão. As partes perfuradas da estrutura também foram projetadas, tendo em vista dum jogo de luzes, ou seja, foram colocadas luzes atrás da estrutura que deveriam criar o mesmo desenho

através de sombras refletidas no chão. As luzes, também, foram projetadas em vista da projeção de vídeo, para criar jogos de inclusão e exclusão no pano de projeção colocado na parte de trás da cena. A primeira opção, no entanto, foi descartada devido à incapacidade do público da plateia de ver as sombras no chão do palco.

Uma vez que algumas partes da estrutura são feitas de ferro e outras de madeira, foi decidido aplicar velcro adesivo autocolante nas partes de ferro e aplicar agrafes nas partes de madeira. O próximo passo foi, portanto, aplicar a parte mais rígida do velcro no ferro (o ferro foi previamente limpo para remover qualquer poeira que poderia impedir a cola a aderir) e, em vez, de aplicar a parte macia do velcro no tecido. Para fazer isso, utilizou-se uma máquina de costura, graças à qual foi possível costurar no pano cru - previamente cortado a medida - a parte macia do velcro, desta vez um velcro não adesivo, porque não é adequado para o tecido. Depois de pressionar o tecido sobre o velcro da parte de ferro, foi agramado e puxado, para eliminar qualquer tipo de rugas e, posteriormente, o excesso de tecido foi cortado. E assim, de vez em quando, para cada parte da estrutura a ser coberta, até obter o efeito final. As duas partes do painel foram então transportadas separadamente no palco, montadas juntas e, posteriormente, foram feitos alguns ajustes menores diretamente no palco, como a aplicação de fita adesiva e adição de agrafes, onde algumas rugas se formaram durante a fase transporte.

5.5.2. Parte 2 e 3: Coração e Painéis para Projeção de Videomapping



Cenografia Antes de Começar:

1. Painel Almada Negreiros
2. Coração
3. Painéis para projeção de videomapping
4. Baloiço

A construção dos pedaços geométricos da estrutura do coração foi a etapa seguinte. Depois de ter definido as medidas em um modelo 3D, as mesmas barras de madeira usadas, anteriormente, foram cortadas e fixadas entre elas com cola e agrafes, como anteriormente feito com o painel. As medidas do modelo 3D foram modificadas durante a construção devido à falta de precisão das máquinas no corte dos ângulos. Por esta razão, a construção ocorreu somente depois de ter desenhado a base de cada figura geométrica em uma superfície plana, que serviu de modelo para a subsequente definição de ângulos e cortes.

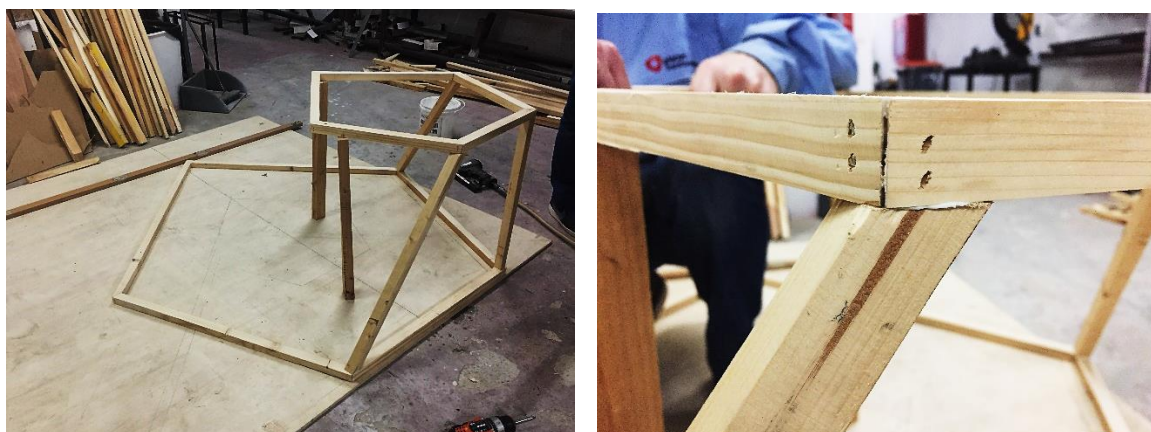


Figura 78 – Da esquerda para direita: “Suporte com duas tábuas de madeira, construído para simular a altura estabelecida para as estruturas”. “Pormenor do bico colado e agrafado”.

A base superior foi colocada em um lado, paralelo à um lado da base inferior, a uma altura de 60 centímetros. Para facilitar o trabalho e apoiar a base superior, foi feito um suporte com duas tábuas de madeira, simulando a altura estabelecida para as estruturas. Outras barras de madeira de tamanhos diferentes foram cortadas, como já foi feito, de modo que a partir da base inferior se conectam ao topo da parte superior e, para fazer isso, foram feitas em primeiro lugar marcas com lápis, já que a estrutura é assimétrica. Seguir as medidas do modelo 3D provaram ser difíceis, por isso foram aproximadas e definidas diretamente nas estruturas básicas. No mesmo procedimento, foram construídos os outros sete blocos.

Uma vez seco, o próximo passo foi alisar com lixadeira de cinta elétrica os bicos retos para obter superfícies planas nas quais o pano cru poderia ser agrafado e os esqueletos de madeira cobertos. Cerca de 10 metros de tecido foram necessários para a construção de todos os blocos.

O procedimento foi o seguinte: primeiro, foram aproximadas as medidas para cortar o tecido, colocando-o ao lado da face do polígono a ser coberto; depois, uma cola branca misturada com pouca água foi posta nos lados externos das superfícies a serem cobertas para melhor segurar o tecido; depois de colocá-lo no esqueleto, o tecido foi esticado e puxado e depois agrafado na madeira; e, finalmente, o excesso de tecido foi cortado com um estilete.

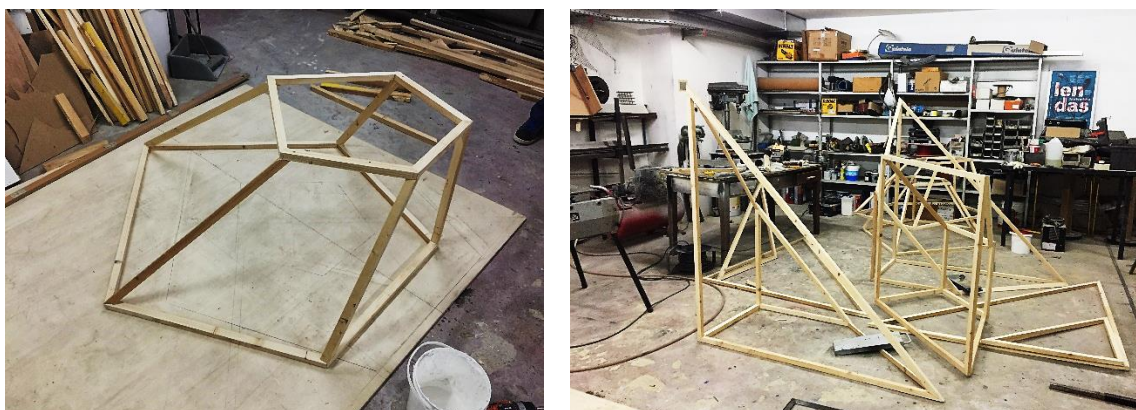


Figura 79 – “Esqueletos de madeira acabados”.

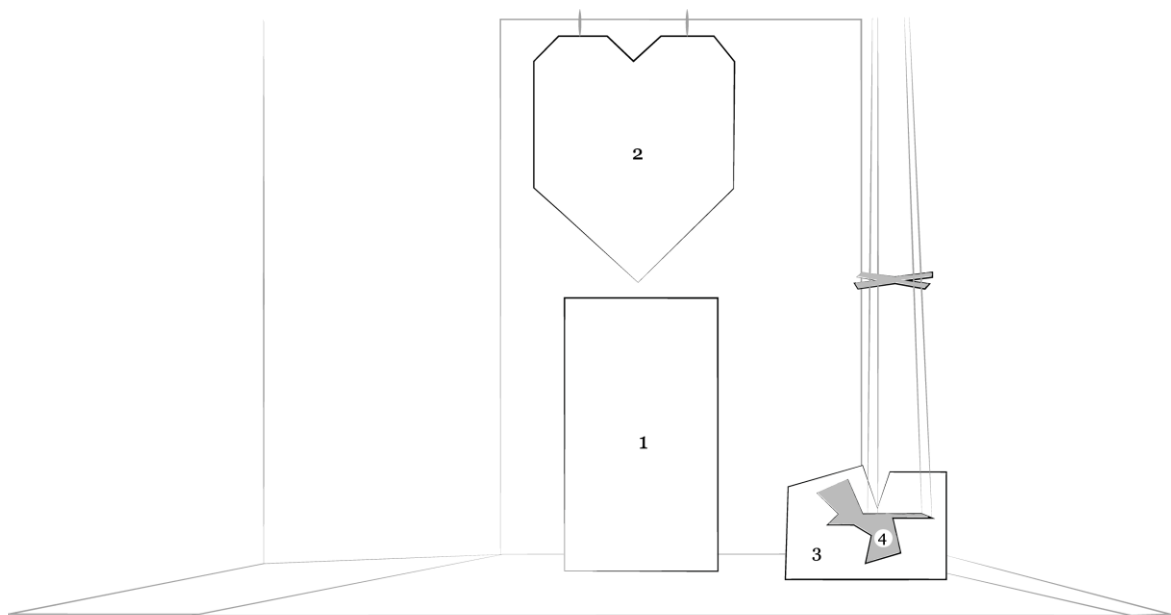


Figura 80 – De cima para baixo e da esquerda para a direita: “Lixadeira de cinta eletrica para os bicos retos ficar como superficies planas nas quais agrafer o pano cru”. “Aproximação das medidas para cortar o tecido, colocando-o ao lado da face do polígono a ser coberto”. “Cola branca misturada com pouca água que foi posta nos lados externos das superficies a serem cobertas para melhor segurar o tecido”. “Excesso de tecido cortado com um estilete”.

Com o mesmo procedimento, foram cobertas todas as faces até obter os polígonos completamente cobertos, e assim por diante, até cobrir as sete partes da estrutura do coração.

Posteriormente foram criadas duas outras estruturas, dois painéis, polígonos irregulares de quatro lados, porque depois de alguns testes feitos durante os ensaios do espetáculo no palco, percebeu-se a impossibilidade de levantar as peças que compõem o coração, os quais resultaram ser difíceis de agarrar pelos atores. Portanto, a idéia de fazer encaixar as peças aos atores durante o espetáculo foi descartada e, em vez disso, optou-se por a construção de uma estrutura do coração que é fixa e suspensa a uma vara do Teatro, e que, num certo momento do espetáculo desce para a frente do painel de Almada Negreiros para a projeção de videomapping. Enquanto, os outros dois polígonos serão colocados à direita do painel e permanecerão fixos na cena, usando-os para a projeção de outros efeitos de vídeomapping.

5.5.3. Parte 4: Baloio



Cenografia Antes de Começar:

1. Painel Almada Negreiros
2. Coração
3. Painéis para projeção de videomapping
4. Baloio

A construção do baloiço foi a próxima fase. Primeiro, foi feita uma maquete de madeira, sem seguir nenhuma escada, para descobrir qual pudesse ser a melhor solução para o posicionamento do assento, o que garantiu que fossem feitas algumas mudanças no projeto inicial e, conseqüentemente, nas medidas do baloiço, além disso também foram feitas mudanças de todos os detalhes construtivos e da técnica de construção, para obter um procedimento mais rápido e simples possível por causa do pouco tempo disponível.

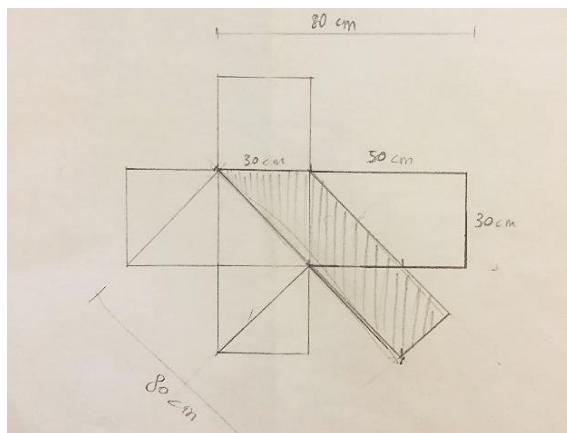
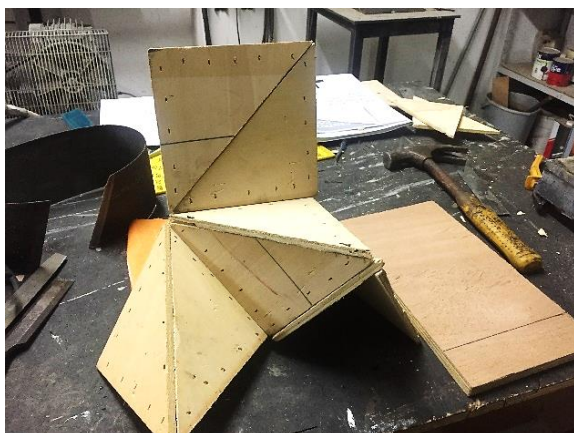


Figura 81 – Da esquerda para direita: “Maquete de madeira do baloiço, sem escada”. “Esboço das mudanças do posicionamento do assento do baloiço e medidas aproximadas”.

A partir de uma tábua de madeira muito grande, foram cortados com o Tico Tico os vários triângulos e o assento e, em seguida, as peças individuais foram unidas de acordo com o desenho, com cola e pregos, e depois fixadas com chapas de ferro em forma de L e parafusos, colocados na parte de trás para que não fossem visíveis.



Figura 82 – “Cruz de madeira perfurada em quatro pontos, usando o berbequim de coluna”

Ao mesmo tempo, juntaram-se duas barras de madeira, fazendo o entalhamento a meia madeira, para formar a cruz que simula o sistema de comando das marionetas para pendurar a cerca de dois metros do baloiço, e depois foi perfurada em quatro pontos, usando o berbequim de coluna com uma ponta do diâmetro da corda.

Posteriormente, aplicaram-se duas camadas de tinta branca e, entre elas, aplicou-se a massa para nivelar, corrigindo todos os defeitos evidentes. Uma vez que a junção de todas as peças que compõem o baloiço foi completada, foram feitos quatro furos no assento do mesmo diâmetro das cordas usadas para pendurá-lo no palco.

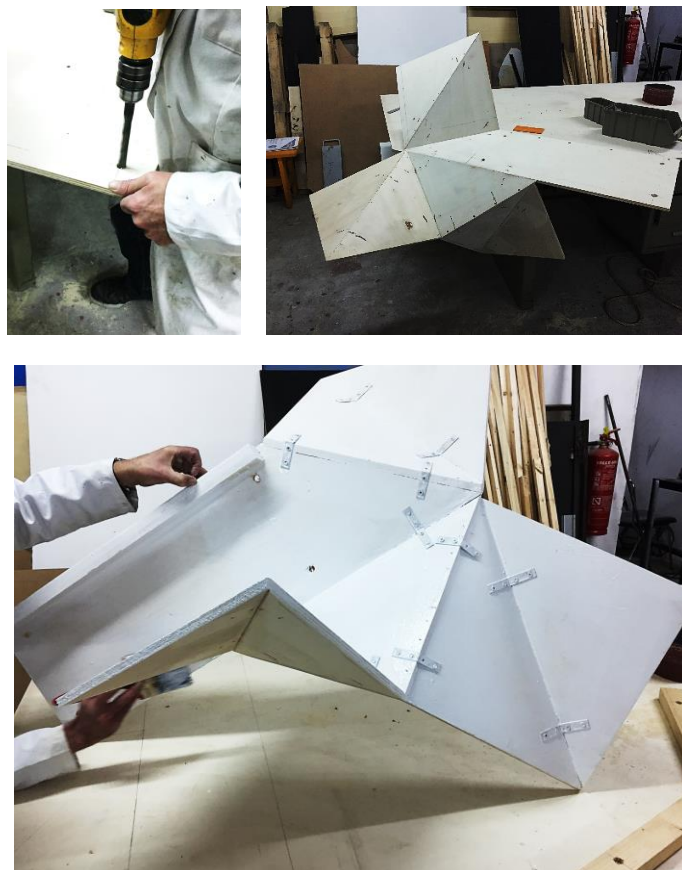


Figura 83 – Da esquerda para direita e de cima para baixo: “Furos no assento do mesmo diâmetro das cordas usadas para pendurá-lo no palco”. “Construção completada do baloiço”. “Adição de uma barra de madeira para garantir o equilíbrio do baloiço e de chapas de ferro em forma de L com parafusos, colocados na parte de trás”.

A parte em que os triângulos se dobram acabou por ser muito pesada em comparação com o assento, e isso tornou necessário a adição de uma barra de madeira e, depois de ter experimentado diretamente no palco, também a adição - diretamente no palco - de uma chapa de ferro dum peso tal a garantir o equilíbrio do baloiço.

5.5.4. O Cartaz do Espectáculo do designer Rui Carvalho



Figura 84 – “Cartaz do Espectáculo *Antes de Começar*, Rui Carvalho, 2018” Fonte:¹⁵⁹

O cartaz inspirou-se nos desenhos da proposta de projeto preliminar, em particular, no projeto do painel, do qual foram retomadas as características da parte dos olhos de Almada Negreiros.

¹⁵⁹<https://www.facebook.com/teatro.do.noroeste.cdv/photos/a.1124055020943274.1073741831.1124054907609952/2027789777236456/?type=3&theater>, acedido a 21/02/2018

5.5.5. O Espectáculo

A cenografia assume três possíveis configurações diferentes no palco durante o espetáculo.

A primeira configuração aparece imediatamente após a abertura da cortina e consiste no painel Almada Negreiros, nos dois painéis menores para projeção de videomapping e no baloiço.

A segunda configuração já aparece depois de alguns minutos desde o início do espetáculo, depois de ter feito subir o baloiço, e é constituído pelo painel Almada Negreiros e pelos dois painéis destinados ao videomapping.

A terceira, e última, configuração aparece quase no final do espetáculo, durante a última cena em que vemos o coração descer no palco, o qual, juntamente ao painel Almada Negreiros e aos dois painéis para a projeção de vídeo, constituirá a cena final até o encerramento da cortina.

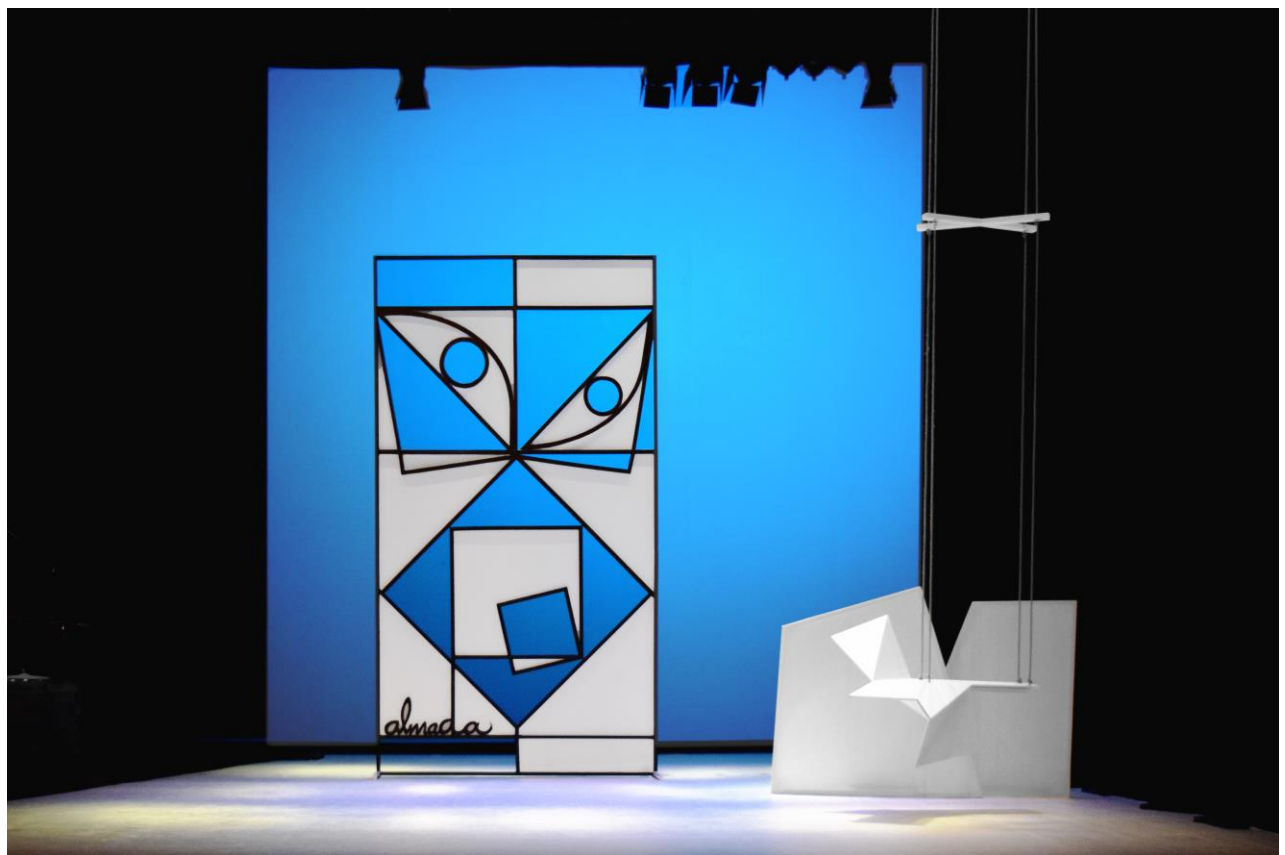


Figura 85 – “Primeira configuração de cenografia para o espetáculo *Antes de Começar*, fotografia de Serena Russo”

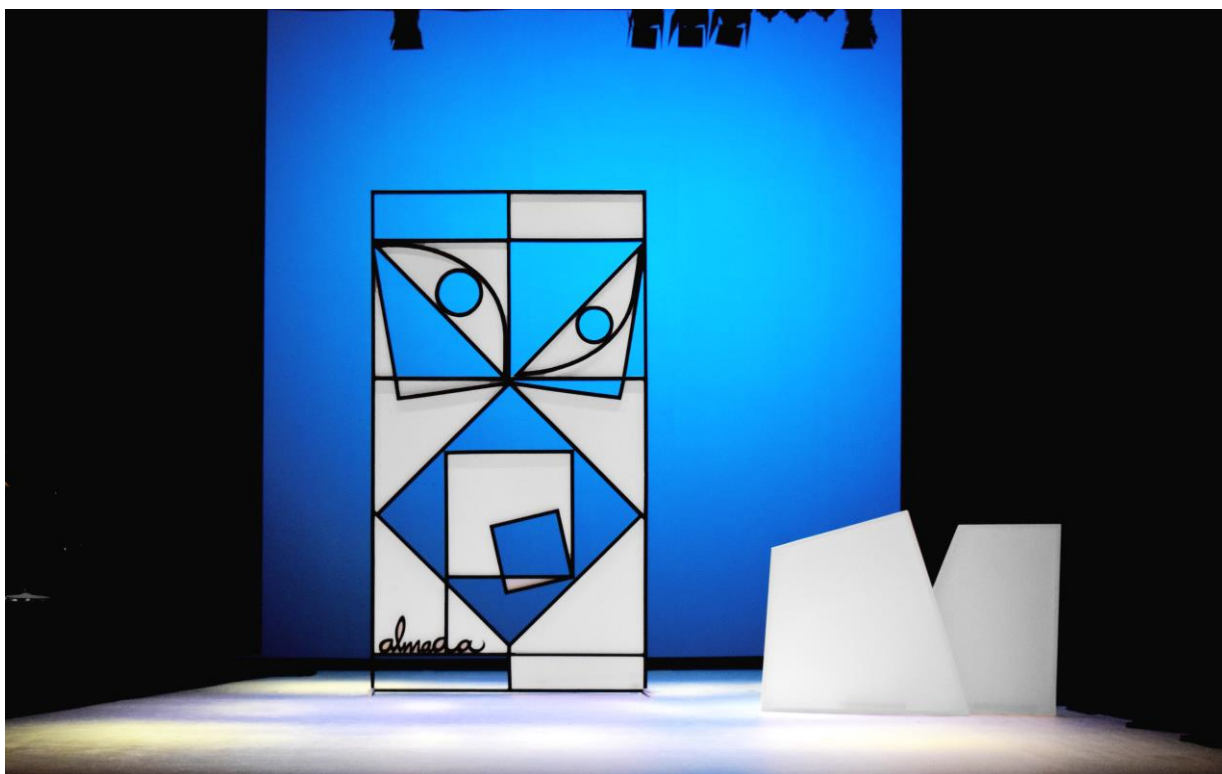


Figura 86 – “Segunda configuração de cenografia para o espetáculo *Antes de Começar*, fotografia de Serena Russo”



Figura 87 – “Terceira configuração de cenografia para o espetáculo *Antes de Começar*, fotografia de Serena Russo”

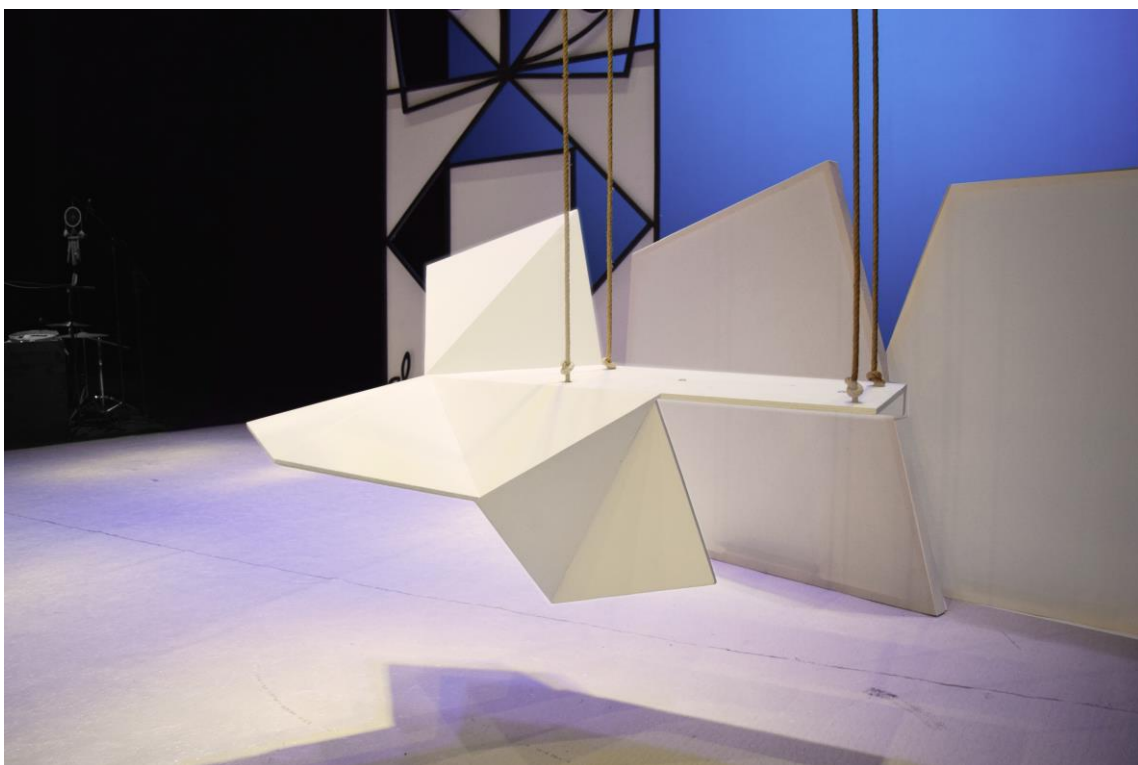


Figura 88 – “Relação dos adereços no palco, detalhe do balanço, fotografia de Serena Russo”.



Figura 89 – “Balanço em relação com o espaço cênico e os atores” Fonte:¹⁶⁰.

¹⁶⁰ Rui Carvalho (designer e fotógrafo), 2018.



Figura 90 – “Projeção de videomapping nos painéis” Fonte:¹⁶¹



Figura 91 – “Primeira configuração de cenografia em relação com o espaço cênico e os atores” Fonte:¹⁶²

¹⁶¹ Rui Carvalho (designer e fotógrafo), 2018.

¹⁶² Rui Carvalho (designer e fotógrafo), 2018.



Figura 92 – “Coração que desce a completar a terceira configuração da cenografia” Fonte: ¹⁶³

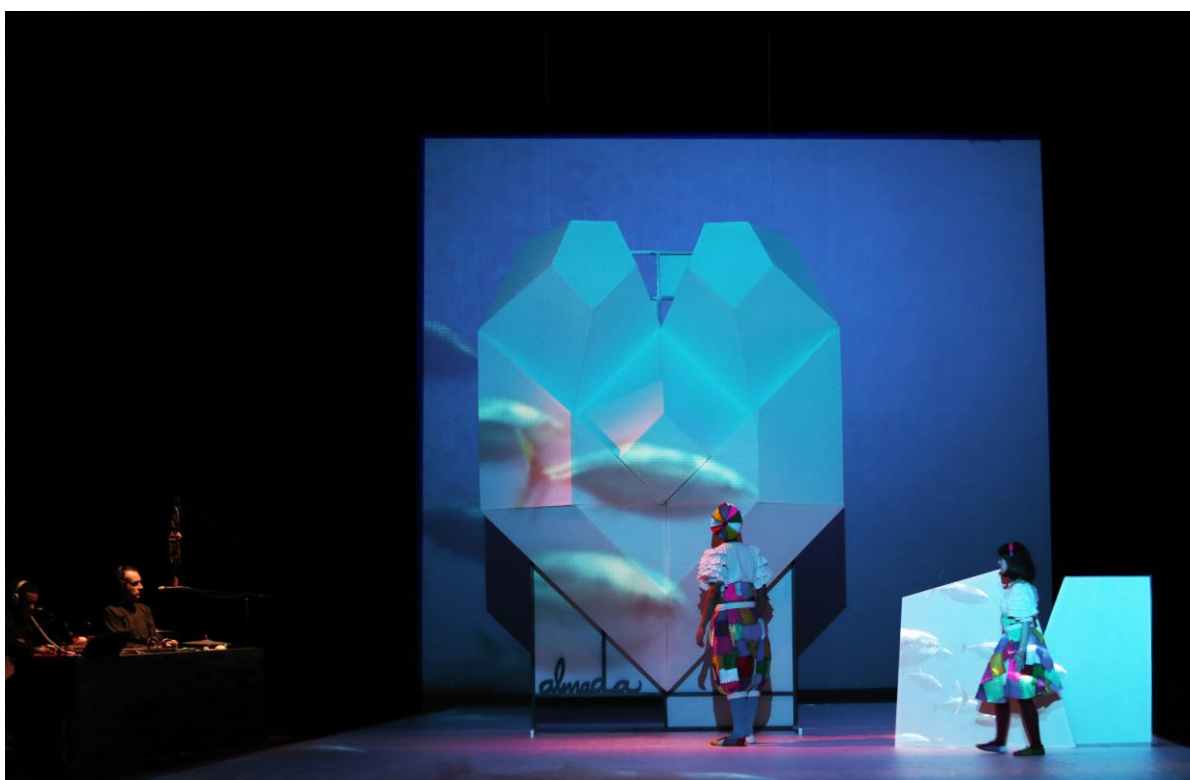


Figura 93 – “Terceira configuração da cenografia com o coração como superfície de projeção de videomapping” Fonte: ¹⁶⁴

¹⁶³ Rui Carvalho (designer e fotografo), 2018.

¹⁶⁴ Rui Carvalho (designer e fotografo), 2018.



Figura 94 – “Projeção videomapping no Coração” Fonte: ¹⁶⁵

¹⁶⁵ Rui Carvalho (designer e fotografo), 2018.



Figura 95 – “Estreia do espetáculo para as crianças, 20 de fevereiro de 2018, fotografia de Serena Russo”

6. Conclusões

A complexidade, o paradoxo e a transitoriedade assinalam a realidade atual pelo que a transformação permanente deverá ser parte integrante da ação da cultura projetual. Trata-se para o designer de assumir competências específicas para a exploração das características dos dias de hoje e que exige que os profissionais do projeto se metamorfozem e adaptem, permanentemente, à realidade que querem interpretar, beneficiando do tempo, do espaço e das circunstância. Neste sentido, torna-se necessário que a disciplina do Design se valha de novas ferramentas e metodologias e, de novos instrumentos para contribuir para a compreensão e a gestão da complexidade contemporânea.

Na relação entre o Teatro e o Design, o que parece completamente novo é a visão do espaço do palco. Este último - sendo o lugar onde as experiências são realizadas e são repetidas - representa a capacidade de atrair e desenvolver novas formas derivadas de outras disciplinas e, conseqüentemente, a capacidade de criar e exportar, a partir dessas disciplinas, elementos e ferramentas inteiramente novos, úteis para a transmissão de valores relacionados à história e à cultura. Para ser capaz de alcançar estes resultados, as habilidades e os conhecimentos do projetista foram de importância fundamental: o designer, de facto, deve ser capaz de capturar e abstrair a mensagem teatral do autor e deve traduzi-la e aplicá-la nos objetos, em aplicações de cenários e adereços, para que estes possam permanecer gravados na memória dos espectadores.

Em termos de envolvimento para futuras investigações, o estudo apresentado determina que se continue a analisar o âmbito da criação da cenografia teatral associada ao uso da metodologia do *Meta-projeto*. Espera-se que o espaço teatral possa ser visto como um espaço multidimensional e experimental, operando num processo aberto e contribuindo para a construção de novas soluções e aplicações de cenários e adereços para uma peça teatral.

Nesta investigação, centrada numa peça teatral orientada para um público infantil entendeu-se que, no processo criativo seria necessário elaborar uma linguagem que comunicasse a cenografia como um lugar em que as mensagens de texto fossem, facilmente, legíveis e reconhecidas pelo espectador. Ou seja, uma linguagem que deriva de fatores que influenciam o pensamento do projeto e a sua

própria finalidade, como a percepção e a perspectiva do observador, e, no caso desta investigação, uma leitura que dá a conhecer a figura de José de Almada Negreiros e os seus princípios às crianças, através das relações criadas pela semelhança entre as suas obras e os adereços criados.

O processo de pesquisa conduzido por esta investigação recorreu, ao longo de todo o projeto, na análise de conteúdos teóricos sobre o período histórico do Futurismo – movimento sobre o qual se observou uma constante relação entre o contexto italiano e contexto português - e a integração ativa com a equipa do Teatro do Noroeste – CDV, como principais ferramentas para a construção da linguagem do projeto.

Esta abordagem associada à metodologia do *Meta-projeto* permitiu beneficiar dum processo criativo aberto, com avanços e recuos, estimulando conexões entre o Teatro e o Design.

Numa primeira fase, a análise e o conhecimento de conteúdos teóricos provou ser útil para esta investigação, acima de tudo no que respeita ao nascimento e ao cruzamento das ideias preliminares de projeto, à sua elaboração e aplicação projetual

Numa segunda fase, a construção concreta da cenografia foi caracterizada por uma constante mudança das hipóteses de detalhes de construção até à composição definitiva.

Em termos metodológicos, o espaço teatral apresentou-se como um espaço para transferir e receber experiências e conhecimento: desenvolveu-se um forte espírito de equipa e de trabalho que levou a um processo de criação coletiva, onde cada membro pôs em prática as próprias competências e, juntamente, beneficiou das habilidades dos outros, implementando-as umas nas outras.

Para além da aquisição de conhecimentos, este constante processo de mutações físicas dos adereços e de trabalho coletivo, possibilitou, em diversos momentos, o incentivo à criatividade do designer.

No decorrer do projeto, a persistência na procura de novas soluções construtivas permitiu alcançar um método sistemático e criador de alternativas, sempre novas.

A base deste projeto que recorre ao *Meta-projeto* como estratégia principal para o desenvolvimento de um projeto ligado a criação de uma cenografia teatral,

provou que a utilização de uma metodologia em Design pode criar uma abordagem que, no futuro, poderá ser aplicada para:

- levar a disciplina do Design a atuar na conceção de novas ideias e reflexões que contribuam para uma visão mais ampla e melhorada de qualquer projeto;
- a criação de projetos que possam transmitir signos pertencentes à cultura portuguesa;
- a revitalização das atividades económicas teatrais em Portugal;
- entender de que forma a cultura portuguesa se pode cruzar com outras culturas, contribuindo para a criação de um projeto internacional;
- legitimar o papel do Design na adaptação de conteúdos culturais do passado em contextos modernos;
- demonstrar que o Design pode ser útil para a definição de um método projetual que permita, de forma mais rápida, a organização de ideias e o desenvolvimento das mesmas;
- compreender que é melhor para o designer trabalhar dentro de um sistema aberto, uma vez que, muitas vezes, é impossível prever todos os constrangimentos que podem aparecer ao longo de um projeto;
- entender que, para a compreensão do espaço teatral como agente cultural, o designer pode utilizar as mensagens num processo de comunicação cultural e como fonte de inspiração, interpretando-as com prudência para ser reconhecidas e não distorcidas;
- elaborar uma metodologia baseada num processo aberto, capaz de se adaptar a diferentes contextos e projetos;

Apesar dos objetivos da investigação estarem delineados desde o início, durante o caminho e até a materialização do produto, observou-se uma série de dificuldades ligadas à verossimilhança da criação, no sentido que o designer – na qualidade de cenógrafo – deve ajudar a construir um mundo ‘fantástico’ que responda as preocupações do encenador e às necessidades do espaço cénico, mas que, ao mesmo tempo, seja credível, real e coerente – enquanto transmissor de cultura e valores.

Por um lado, esta aplicação metodológica aberta e, em alguns aspectos incerta, validou a força do projeto.

Esta posição experimental de investigação contribui para a modificação do papel - muitas vezes subestimado - da cenografia, através do projeto de um cenário, aparentemente leve para a vista, mas cheio de significado, de forma a oferecer, aos quem se identifica com os valores associados, a possibilidade de estar a enfrentar objetos carregados de significação.

Em termos académicos, esta investigação contribui para o desenvolvimento da investigação em Design do Instituto Politécnico de Viana do Castelo e para a própria disciplina do Design, pela introdução de uma nova abordagem integrada na metodologia baseada no Meta-projeto.

Este estudo contribuirá, ainda, de forma essencial para o desenvolvimento do conhecimento individual de novos alunos de Design do Produto, Design de Ambientes, Design de Interiores, Arquitectura, História da Arte, Ilustração e Animação, Cursos de Teatro e Cursos de Cenografia, recomendando que atuem de forma individual e prudente no contexto em que se inserem. Esta investigação poderá ser um contributo para investigadores que dedicam os seus estudos à História do Teatro, à História da Arte, à História da Cenografia, ao Desenho, ao *Meta-Projeto*, ao Futurismo Italiano e Modernismo Português, a José de Almada Negreiros e à sua obra para a infância “*Antes de Começar*”.

Por fim, este projeto atua a favor da evolução pessoal da autora que conseguiu aprofundar os conhecimentos relacionados ao âmbito teatral - em particular a cenografia teatral - incorporando estas experiências novas feitas em Portugal às experiências adquiridas em Itália.

7. Referências bibliográficas

ALEXANDER, C. (1997) *“A Pattern Language: Towns, Building and Construction”*, New York.

ALLEGRI, L. (2009) *“L’artificio e l’emozione. L’attore nel Teatro del Novecento”*, Laterza, Roma.

ALMADA NEGREIROS, J. (1919) *“Antes de Começar”*, Sem Editor.

ALMADA NEGREIROS, J. (1992) *“Encorajamento à Juventude Portuguesa para o Cinema e para o Teatro”*, in *“Obras completas Vol. V Teatro”*, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Lisboa.

ALMADA NEGREIROS, J. (1993a) *“O meu Teatro”*, in *“Obras Completas Vol. VII Teatro”*, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Lisboa.

ALMADA NEGREIROS, J. (1993b) *“Orpheu”*, in *“Obras Completas Vol. VI Textos de Intervenção”*, Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, Lisboa.

ALMADA NEGREIROS, J. (2005) *“Segunda manhã”*, in *“Poemas”*, Assírio & Alvim, Lisboa.

ALMADA NEGREIROS, J. (2006) *“Elogio da ingenuidade ou as desventuras da esperteza saloia”* in *“José de Almada Negreiros. Manifestos e Conferências”*, Assírio & Alvim, Lisboa.

ALVAREZ, J.C., BAPTISTA, P.R. (2016), *“ENTRE-ACTO MODERNISTA: o Teatro e a Dança na obra de António Soares”*, Direção-Geral do Património Cultural.

ARAÚJO, C. (2015) *“Verbo e cor: relações intermediáticas na obra de Almada Negreiros”*, Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG.

https://www.google.it/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwj09YL56ZXYAhWPa5oKHS5GCcQQFggoMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.bibliotecadigital.ufmg.br%2Fdspace%2Fbitstream%2Fhandle%2F1843%2FLETRA9ZJ2W%2Ftese_completa.pdf%3Fsequence%3D1&usg=AOvVaw3auydZwUsdzqFx-Mhr4Mgl,
-
accedido a 19/12/2017.

BALLO, G. (1967) “*La scenografia futurista*”, in «Sipario», n.260, Bompiani, Milano.

BAPTISTA, P.R. (2016), “*Teatro e Dança na obra de Antonio Soares*” in “O Modernismo em Cena”.
https://www.academia.edu/32068265/Paulo_Ribeiro_Baptista_O_modernismo_em_cena_Teatro_e_dan%C3%A7a_na_obra_de_Ant%C3%Bnio_Soares,
accedido a 06/12/2017

BAUMAN, Z. (2006a) “*Vita liquida*”, tr. it. Laterza, Roma-Bari.

BAUMAN, Z. (2006b) “*Modernità Liquida*”, Laterza, Sagittari Laterza Ed.17.

BRANZI, A. (1996) “*Il progetto debole*” in “*Il Design italiano 1964-1990. Un Museo del Design Italiano*”, Edizione Electa Milano.

BRANZI, A. (2006) “*Modernità debole e diffusa: il mondo del progetto all’inizio del XXI secolo*”, Skira, Ginevra-Milano.

CAPELA, J. (2007) “*Utilidade da Arquitectura: o+6 possibilidades*” in “*Opúsculo I*”, Dafne Editora, Porto.

CAMMAROTA, D. (2002) “*Filippo Tommaso Marinetti*”, Milano.

CATTIODORO, S. (2013) “*Microstorie - Gio Ponti: il Design S’innamora del Palcoscenico*”, artigo nº2 in AIS/Design Storia e Ricerche, ottobre 2013.

<http://www.aisdesign.org/aisd/gio-ponti-il-design-sinnamora-del-palcoscenico>,
acedido a 17/06/2017

CIPRIANO R., AMARAL H., (2017) “*António Soares, o modernista dos palcos que Almada eclipsou*”, Observador. <http://observador.pt/especiais/antonio-soares-o-modernista-dos-palcos-que-almada-eclipsou/#>, acedido a 2/12/2017

COLOMBINI, D. (1978) “*Almada Negreiros*”, Boletim n.º10 do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, São Paulo.

COSTA, S. P. (2012) “*Geometria na obra Abstracta de Almada Negreiros Quatro Composições de 1957*”, in “*Almada Negreiros*”, 2ª Revista De História Da Arte, Instituto de Historia da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, UNL. <https://ielt.fcsh.unl.pt/sites/ielt/conteudo/investigacao/projectos-fct/ficheiros/Revista%20Almada%20Negreiros.pdf>, acedido a 07/12/2017

COSTA, S.L. (2013) “*Almada, todas as peças da mesma coisa*”, art. in “*Almada por Contar*”, Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa. <http://modernismo.pt/livros/Almada%20todas%20as%20peças%20da%20mesma%20coisa.pdf>, acedido a 19/12/2017.

CROSS, N. (2007) “*Designerly Ways of Knowing*”, Birkhäuser, Berlin.

CRUZ, D. I. (2012) “*Almada Negreiros Dramaturgo e Teorizador da Expressão e da Criação Teatral*”, Universidade Católica Portuguesa, in “*Almada Negreiros*”, 2ª Revista De História Da Arte, Instituto de Historia da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, UNL. <https://ielt.fcsh.unl.pt/sites/ielt/conteudo/investigacao/projectos-fct/ficheiros/Revista%20Almada%20Negreiros.pdf>, acedido a 07/12/2017

D’ALGE, C. (1989) “*A Experiencia Futurista e a Geração de «Orpheu»*”, Lisboa: Ministerio da Educação. Instituto de Cultura e Lingua Portuguesa. <https://www.google.it/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwiUrcnB->

7nYAhVH5qQKHRMNDtUQFggoMAA&url=http%3A%2F%2Fcvc.instituto-camoes.pt%2Fconhecer%2Fbiblioteca-digital-camoes%2Festudos-literarios-critica-literaria%2F24-24%2Ffile.html&usg=AOvVaw3wMN7bBnMn_AGfTgule_xD, acedido a 02/01/2018

D'AMICO A., DANESI S. (1977) “*Virgilio Marchi. Architetto scenografo futurista*”, Electa Editrice, Milano.

DA COSTA, D. (1998) “*Design e Mal-estar*”. Lisboa: Centro Português de Design.

DA SILVA ET AL. (2015a) “*A Função Do Desenho No Raciocínio Projetual Na Formação Do Designer*”, XI Seminário Do Programa De Pós-Graduação Em Desenho, Cultura e Interatividade 2015.

http://www2.uefs.br:8081/msdesenho/xiseminarioppgdc2015/artigos/SD042_a_funcao_do.pdf, acedido a 17/06/2017

DA SILVA, M.P. (2015b) “*Raul Leal, o filósofo futurista de Orpheu*” in “*Estranhar Pessoa*”, Revista nº 2.

https://static1.squarespace.com/static/51d2b64ae4b0a433e9c0c726/t/56279ab8e4b0a834a45cc9eb/1445436088758/Raul+Leal_Revista+Estranhar+Pessoa_n2.pdf, acedido a 06/12/2017

DA SILVA, M. (2012) “*Téleon - A Propósito de uma carta de Raul Leal para Almada Negreiros*”, in “*Almada Negreiros*”, 2ª Revista De História Da Arte, Instituto de Historia da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, UNL.

<https://ielt.fcsh.unl.pt/sites/ielt/conteudo/investigacao/projectos-fct/ficheiros/Revista%20Almada%20Negreiros.pdf>, acedido a 07/12/2017

DE OLIVEIRA, L. (2012) “*Os «Quadrantes» De Almada: do Escândalo à Musealização*”, in “*Almada Negreiros*”, 2ª Revista De História Da Arte, Instituto de Historia da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, UNL.

<https://ielt.fcsh.unl.pt/sites/ielt/conteudo/investigacao/projectos-fct/ficheiros/Revista%20Almada%20Negreiros.pdf>, acedido a 07/12/2017

DE MORAES, D. (2006) *“Metaprojeto: o Design do Design”*, São Paulo: Ed. Blucher.

DE MORAES, D. (2010) *“Metaprojeto como modelo projetual”*, Strategic Design Research Journal vol.3 n.2, Unisinos, maggio-agosto.

http://www.moda.ufc.br/metodologia_projetual/Metaprojeto.pdf, acessado a 17/06/2017.

DORFLES, G. (1983) *“I fatti loro: dal costume alle arti e viceversa”*, Feltrinelli.

ECO, U. (1984) *“Semiotics and the philosophy of language”*, Indiana University Press, Bloomington.

ECO, U. (1997) *“O signo”*, Editorial Presença, Lisboa.

EIRAS, P. (2013) *“As mãos de Antonio Pedro”* in *“Cadernos de Literatura Comparada”*, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (ILCML)/Universidade do Porto.

https://sigarra.up.pt/flup/en/pub_geral.show_file?pi_gdoc_id=976394, acessado a 08/12/2017

FOSSATI, P. (1977) *“La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi”*, Einaudi, Torino.

FRANÇA, J. A. (1974) *“Almada, O Portugues Sem Mestre”*, Estúdios Cor, Lisboa.

FRANÇA, J. A. (1991) *“A Arte em Portugal no Seculo XX 1911-1961”*, Bertrand Editora LDA, Lisboa.

FRANÇA J. A. (1997) *“Almada Negreiros, letras e artes”*, Introdução geral à *“Obra completa de Almada Negreiros – Vol. Único, Nova Aguilar Editora”*.

FREITAS, P.J. (2012) “*A Matemática nas obras Número E Começar*”, in “*Almada Negreiros*”, 2ª Revista De História Da Arte, Instituto de Historia da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, UNL.

<https://ielt.fcsh.unl.pt/sites/ielt/conteudo/investigacao/projectos-fct/ficheiros/Revista%20Almada%20Negreiros.pdf>, acedido a 07/12/2017

GODOLI, E. (2001) “*Il dizionario del futurismo*”, 2 vol., Vallecchi, Firenze.

GRAZIOLI, C. (2008) “*Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell’illuminazione teatrale*”, Laterza, Roma.

GUERREIRO, S. (2007) “*Textos Narrativos De António Pedro: Entre o Esboço e o Projecto Consolidado*”, Tese de Mestrado em Estudos de Texto orientada pelo Professor Doutor Fernando Cabral Martins, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova, Lisboa.

https://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwiYx5KqjfvXAhUL1xQKHbK_BPIQFggoMAA&url=https%3A%2F%2Frun.unl.pt%2Fhandle%2F10362%2F14270%3Flocale%3Den&usg=AOvVaw1pxf2j-pSDFG4yOL4cfe2p, acedido a 08/12/2017

LA PIETRA, U. (1997) “*Bere il caffè. All'interno dei rituali domestici*”, Alinea.

LATOUR, B. (2009) “*Un Prometeo Cauto? Primi passi verso una filosofia del Design, serie speciale*” - anno III, nn. 3/4.

LUNA, J. (2015) “*Almada Negreiros e o Teatro Sensacionista Reflexões Sobre as Peças «Antes de Começar» e «O Público em Cena» de Almada Negreiros*”, in Revista Cena nº18.

<http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/52004/36506>, acedido a 19/17/2017

MANCINI, F. (1996) “*L’evoluzione dello spazio scenico dal naturalismo al Teatro épico*”, Dedalo, Bari.

MÁRCIA DE AÇO H., BAPTISTA B. (2013) “*António Ferro Vanguardista: Nós, a experiência do Teatro-manifesto*”, Universidade de Coimbra.

<https://estudogeral.sib.uc.pt/jspui/bitstream/10316/35979/1/Antonio%20Ferro%20Vanguardista.pdf>

MARCHI, V. (1919) “*L’architetto futurista*”, in «Dinamo», I, n.6, luglio-agosto, Roma.

MARCHI, V. (1995) “*Scritti di architettura. Architettura futurista. I vertici azzurri di Roma*”, a cura di Ezio Godoli e Milva Giacomelli, Vol.1, Octavo Franco Cantini, Firenze.

MARI, E. (2002) “*Autoprogettazione?*”, Edizioni Corraini.

MARINETTI, F.T. (1905) “*Le Roi Bomnbance. Tragédie satirique*”, Mercure de France, Parigi.

MARINETTI, F.T. (1914) “*I manifesti del futurismo*”, Lacerba, Firenze.

MARINETTI, F.T. (1923) “*L’influenza rinnovatrice del Teatro Sintetico Futurista*”, in «L’Impero», anno I, n. 4.

MARINETTI, F.T. (1968) “*Teoria e invenzione futurista*”, edizione a cura di Luciano De Maria, Mondadori, Milano.

MARINETTI, F.T. (1990) “*Teoria e invenzione futurista*”, 2^a edizione, Mondadori, I Meridiani, Milano.

MARINETTI F.T, SETTIMELLI E., CORRA B., (2014) “*Il Teatro Futurista Sintetico Creato Da Marinetti, Settimelli, Bruno Corra: Sintesi Teatrali Di Marinetti, Settimelli, Bruno Corra... [et al.] - Primary Source Edition*”, Nabu Press.

MENDINI, A. (1969) “*Metaprogetto si e no*”, in *Casabella*, 333, Febbraio.

MERINO G., GONTIJO L.A., MERINO E. (2011) “*O Percurso do Design: no ensino e na pratica*”, Cap.4 de “*Cadernos de Estudos Avançados em Design – método*”.

MICHELUCCI G. (1987) “*Alcuni aspetti della mia attuale ricerca*”, Alinea Editrice, Firenze.

MUNARI B. (1981) “*Da cosa nasce cosa*”, Bari, Laterza.

NUZZACI, A. (1997) “*Il Teatro futurista*”, Nuova cultura, Roma.

PAVOLINI, C. (1924) “*F.T. Marinetti*”, Formiggini, Roma.

PIEIDADE, A. N. (2012) “*Almada ou a «Sofisticação Da Simplicidade»: À Descoberta de uma Poética Singular*” in “*Almada Negreiros*”, 2ª Revista De História Da Arte, Instituto de Historia da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, UNL.

<https://ielt.fcsh.unl.pt/sites/ielt/conteudo/investigacao/projectos-fct/ficheiros/Revista%20Almada%20Negreiros.pdf>, acedido a 07/12/2017

PONTI, G. (1923) “*Il Teatro di Appia, l'opera d'arte vivente*”. In AA.VV., *Il Teatro*, Milano: Editoriale il Convegno.

PONTI, G. (1952) “*Amate l'architettura*”, Genova: Vitali & Ghianda.

REBELLO, L.F. (1987). “*Nota introdutória*”, in “*Mário de Sá-Carneiro/António Ponce de Leão, Alma*”. Lisboa: Edições Rolim, Colecção Palco.

REBELLO, L.F. (2004) “*Jornais e revistas de Teatro em Portugal*”, Sinais de cena, n.º1, Porto.

RIZZANTE, M. (2003), “*Echi futuristi in Orpheu*”, Metauro Edizioni, Pesaro.

RUFINO, U. (2009) “*Cuadernos de Filología Italiana*”, vol. 16, Lisboa.

SALEMA, I. (2017) “*Tiago Rodrigues quer internacionalizar o D. Maria não apenas com as suas peças*”, Ipsilon.

https://www.publico.pt/2017/06/26/culturaipsilon/noticia/tiago-rodrigues-quer-internacionalizar-o-d-maria-nao-aindas-com-as-suas-pecas-1777010?page=/nuno-carinhas&pos=1&b=list_section

SAPEGA, E. W. (2012) “*Almada na Cidade: Encomenda ou Obra?*”, in “*Almada Negreiros*”, 2ª Revista De História Da Arte, Instituto de Historia da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, UNL.

<https://ielt.fcsh.unl.pt/sites/ielt/conteudo/investigacao/projectos-fct/ficheiros/Revista%20Almada%20Negreiros.pdf>, acedido a 07/12/2017

SILVA, A. (2014) “*Daciano da Costa: O Ensino de Desenho na Formação em Design e em Arquitectura*”, ESBAL à FA/UTL, Lisboa: FA.

<https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/7743>

SILVEIRA, A. (2010), “*Antonio Soares - Natacha*” in “*100 Obras da Colecção do CAM*”, CAM - Fundação Calouste Gulbenkian / Almedina, Lisboa.

SINISI, S. (1995) “*Cambi di scena. Teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento*”, Bulzoni, Roma.

SOARES, L. (2012) “*O designer como intérprete de cenários de equipamentos*”, Universidade de Aveiro. <http://ria.ua.pt/handle/10773/8998>, acedido a 17/06/2017.

TINTERRI, A. (1990) “*Il Teatro italiano dal naturalismo a Pirandello*”, Il Mulino.

VASQUES, E. (2002) “*Da Cenografia Como Laboratório De Todas As Artes: José Manuel Castanheira*”, Lisboa.

<http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/3377/1/Jos%C3%A9%20MCastanh eira.pdf>

VASQUES, E. (2003) “António Pedro: O Amador Profissional”.

http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/6961/1/Antonio_Pedro_Amador_Profissionalv1.pdf

VERDONE, M. (1970a) “*La città cantiere*”, in “*Che cos’è il futurismo*”, Ubaldini, Roma.

VERDONE, M. (1970b) “*Teatro italiano d’avanguardia*”, Officina, Roma.

VERDONE, M. (1988) “*Teatro del tempo futurista*”, Bulzoni, Roma.

VIEIRA, J. (2010) “*Fotobiografias do Século XX - Almada Negreiros*”, Temas e Debates, Lisboa.

Anexo 1 – Diário (I)migrantes

25 de Setembro de 2017

Hoje foi meu primeiro dia no Teatro, conheci toda a equipe e assisti a um breve ensaio de atuação dos atores. Já estamos na quarta semana de trabalho, a companhia começou trabalhar no espetáculo desde o início de setembro e faltam duas semanas a encenação. Para o encenador, é hora de escolher os figurinos da cena, portanto concorda com os atores para fazer uma pausa e ir juntos no armazém de Teatro para decidir sobre as roupas mais adequadas para cada um deles. Também eu fui com eles, e participo a essa visita ao armazém. O lugar me fascina desde o primeiro momento: caminhar no meio de tábuas de madeira, conjuntos de cenografias, pincéis, cordéis, sprays, ferramentas de vários tipos...um grande espaço, uma oficina verdadeira e adequada onde poder experimentar. Passando este espaço, à esquerda, há um corredor que abre o caminho para um grande armário: as roupas são colocadas em suas almofadas e cuidadosamente classificadas por tipologia, uma folha de papel sugere a posição de certas das roupas para que tudo possa ser encontrado de forma mais rápida. O espaço entre uma fileira de roupas e outra é praticamente inexistente: para chegar ao final da sala, tive que ir no meio de roupas cobertas com panos de plástico -utilizados para não acumular poeira- como em uma vasta vegetação, cercada de roupas, conseguia ouvir a voz dos outros, mas não consegui vê-los. Quase me parecia perder entre esses tecidos. Aí dentro é o inverno e depois o verão, o outono e a primavera em apenas um momento, basta escolher uma peça de vestuário para ser a que você deseja na temporada que você prefere. Depois, deixei o quarto e assisti a prova dos figurinos escolhidos pelo encenador. Roupas muito simples, nos tons de cinza escuro e, em seguida, para cada um, um vestuário vermelho diferente, para "iluminar" a cena, acentuando um contraste muito forte com o cinza e atraindo a atenção para os atores. Depois de selecionar um conjunto de figurinos, voltamos ao Teatro para ver o efeito que teriam no palco. Eles ainda fizeram uma breve prova e depois todos nós fomos para casa. O

meu primeiro dia foi melhor do que eu imaginava, não posso esperar para voltar ao Teatro amanhã, para aprender coisas novas, tornando útil a equipe.

26 de Setembro de 2017

Hoje foi outro dia maravilhoso no Teatro. À tarde, assisti aos ensaios e, à noite, acompanhei Andreia - cenógrafa da companhia que já como eu havia feito o meu próprio caminho- e outros rapazes da equipe para a montagem da cenografia. Andreia projetou o cenário de acordo com a orientação do encenador, que desejava que o cenário fosse minimalista, mas impressionante. É por isso que a escolha caiu em uma série de fios de arame farpado. O arame farpado representa a barreira destinada a reduzir os fluxos de imigrantes e, ao mesmo tempo, representa a liberdade porque, ao pé desta barreira, há centenas e centenas de imigrantes que, quase simplesmente, por meios de sorte, elevam o arame farpado, tentam ir além da fronteira em busca da salvação e esperança de um futuro melhor. Em diferentes momentos do espetáculo, é feita menção ao arame farpado, por isso o cenário, apesar de ser simples, traz uma mensagem muito forte. O fio foi feito usando um cabo muito grosso de 15 metros de espessura, ao qual outros pedaços de cordel menores foram colados para simular as espinhas e posteriormente foi pintado. A montagem foi facilitada por uma série de cordel anteriormente utilizadas para a construção em palco da simulação de desenho que o arame farpado deveria compor. Andreia me explicou que cada fio - que começava a partir de uma das vigas em cima do palco- estava conectado ao chão cruzando e atravessando outros fios. Era, portanto, necessário desenhar um esquema numerado -cada número era uma corda- para entender como eles se cruzariam e, subsequentemente, as cordas foram substituídas uma a uma pelo arame farpado e, finalmente, as últimas foram fundadas com camarões de ferro e cabos. O arame farpado está presente em duas partes do palco, como simular duas traseiras. Uma parte do cenário é anexada a segunda vara na frente do palco, enquanto a outra parte está na parte inferior do palco mais ou menos na última vara. Eu ajudei melhor que eu puder a Andreia com a montagem, tentando não entrar demais de obstáculo, ouvindo todas as suas direções e observando todos os seus movimentos. Ainda hoje, aprendi muitas coisas e vi como funcionam as

polias/roldanas -identificadas por número- que acionadas manualmente ajudaram a trazer as varas de cima do Teatro até o chão para facilitar a atrelagem do arame farpado.

27 de Setembro de 2017

Hoje, depois do jantar, fui ao Teatro para ver a parte final da montagem do cenário. Ontem, começamos a montar a parte de trás do cenário e hoje com muito menos tempo, muito mais facilidade e destreza, conseguiram terminar também a parte na frente. Aprendi que o desenho do arame farpado na frente foi modificado para necessidades cênicas; os atores, de facto, deveriam ter recitar passando no meio do arame farpado, razão pela qual alguns fios de arame foram alargados deixando assim uma abertura. Isso me fez perceber que a liberdade do cenógrafo é sempre condicionada pela orientação do encenador que que lhe dá indicações diretas e precisas. E além disso, aprendi também que com uma cenografia simples a mensagem é transmitida mais rápida e o efeito resulta melhor.

2 de Outubro de 2017

Hoje começamos com os primeiros testes de luz e, consequentemente, com uma primeira construção de "memórias" (présets). Percebi que as luzes desempenham uma função muito importante, porque é a luz que ajuda o espectador a ler a cena e que o orienta na acção. A expressividade da acção pode ser determinada pelo uso de luzes de uma determinada cor em vez de outra. Também é importante a incidência de um projetor sobre uma determinada zona do palco ou sobre um determinado personagem. O técnico de luz assistiu várias vezes aos ensaios e aponta em uma folha o momento de cada mutação. De acordo com o encenador, o técnico de luz combina os efeitos necessários, sugere soluções baseadas no efeito que o encenador quer obter, fornece as suas luzes e ferramentas de modo a satisfazer os desejos cênicos do encenador. Esta noite, descobri coisas muito interessantes sobre a importância das luzes cênicas. Acima de tudo, entendi que o cenário deve sempre ser apoiado na luz.

3 de Outubro de 2017

Hoje assisti ao segundo teste de luzes, o encenador restabeleceu as percentagens provisórias de luminosidade à espera de provar com os atores. Foram feitos também os primeiros testes de áudio e vídeo. Percebi que esta é provavelmente a parte mais complicada e meticulosa do que tudo. O tempo passou entre um teste e um outro, e acho que para alcançar o efeito desejado, ainda será necessário fazer alguns testes. O técnico de iluminação -que também trata com áudio e vídeo- tranquiliza o encenador dizendo-lha que encontrará uma solução para que o resultado final corresponda quanto mais à sua vontade. No espetáculo, haverá uma cena em que os atores terão que conversar no Skype, e isso parece dar muitos problemas porque os computadores estão em duas partes diferentes do Teatro -um no palco e outro em outra sala do Teatro- e isso faz que o som seja fortemente distorcido e que se crie um eco. Além disso, a qualidade da imagem não é muito boa e se corre o risco de perder o efeito desejado. Hoje não foi um dia muito produtivo e a data da encenação se vai aproximando, espero que amanhã seja possível encontrar uma boa solução.

4 de Outubro de 2017

Hoje as coisas finalmente parecem estar correr bem. O problema do Skype parece ser quase completamente resolvido. Assisti ao terceiro teste de luzes e som, desta vez com os atores. Um teste de luz geral é, portanto, feito: o diretor pede que os atores se posicionem para cada cena e, ao mesmo tempo, pede ao técnico que altere algumas proporções de brilho com base no efeito desejado. Agora que as memórias (presets) foram todas aguardadas e numeradas de acordo com as cenas, é hora de algum pequeno refinamento manual das luzes. O técnico subiu em cima das varas, ajudado por seus operários, e fez pequenos ajustes aos projetores, e também substituiu os filtros furados por causa do calor da luz. Tudo está pronto, não há nada além de esperar até amanhã para os ensaios gerais.

5 de Outubro de 2017

Hoje fui ao Teatro desde a manhã. Os ensaios gerais começaram às 10h. Assisti ao espetáculo completo e fiquei entusiasmada com algumas cenas que eu nunca tinha visto. Foram feitas pequenos intervalos, breves minutos que serviram ao encenador para dar às luzes mais ou menos intensidade com base no personagem em cena. Além disso, o encenador deu os últimos conselhos sobre a expressividade na recitação aos atores. À tarde, ainda foram feitas mais alguns ensaios, e depois -uma vez que foi necessário esconder os panos de cima que saíam na cenas- fui convidada a visitar a parte superior do Teatro. Há uma Teia a +17,5 m do piso do palco (na boca de cena) e escadarias que levam em três pisos diferentes, cada andar tem uma sua própria característica e uma sua própria função. A primeira e a segunda varandas da Teia são aquelas nas quais se podem ver todos os elementos metálicos equipados com roldana (varas fixas e moveis), colocados na parte superior do palco em que se aplicam as luzes do palco ou outros objectos; também podem ter funções diferentes em função da necessidade, de facto, no caso de este espetáculo, duas dessas varas metálicas foram usadas para fazer descer a cenografia. A terceira varanda da Teia é o cérebro do Teatro: é sem dúvida a parte mais alta, onde há peças mecânicas e fios elétricos e sistemas de alarme de incêndio. Apesar de algumas minhas experiências de colaboração no Teatro, eu nunca tinha estado no topo do palco e fiquei feliz de ter aprendido sobre esta parte do Teatro. Penso que é justo conhecer a fundo todo o espaço teatral, mesmo as partes que, aparentemente, não parecem interessar a um cenógrafo, mas que são úteis e fundamentais para aproveitar ao máximo o potencial do Teatro e alcançar resultados cenográficos eficazes.

6 de Outubro de 2017

Hoje é o dia da primeira encenação do espetáculo. Na manhã e no início da tarde, são feitos os últimos ensaios gerais. À noite, às 21h30, participo no espetáculo como espectador. Na entrada, dois meninos foram contratados para distribuir entre os públicos alguns sacos de plástico que deveriam ser colocados no pescoço com dentro o próprio celular e o próprio cartão de identidade. Aceitar

os sacos de plástico é opcional, e nos disseram que servirão por uma parte crucial do espetáculo, para fazer parte de uma experiência. Eu não sabia desse facto e, curiosamente, decidi tomar um saco de plástico onde coloquei meu celular e meu ID. As luzes se apagam e o espetáculo começa. Tudo corre pelo caminho certo, mas durante uma das cenas do vídeo que deveria ser projetado no fundo do palco, tem sérios problemas de áudio. Tenho que dizer que eu tive momentos de pânico e medo, tal como suponho que o resto da equipe tiveram, mas, felizmente, esses problemas foram resolvidos antes do final do espetáculo. Em algum momento do espetáculo, os atores vem no meio da plateia e entre o público, exortando aqueles que tinham o saco de plástico à volta do pescoço a ir com eles sobre o palco. Só então entendi quais eram as suas intenções. Já tinha assistido aos ensaios gerais, mas nunca imaginei que, de verdade, as pessoas do público se tornassem atores nessa cena. A cena consistia em usar os coletes salva-vidas e entrar em um barco - cuja forma tinha sido simulada com muitos sapatos. Eu me encontrei, assim como todas as outras pessoas grandes e pequenas, a encenar a parte de um imigrante. As luzes apontadas sobre nossas caras não nos permitiram ver o que nos cercava; simplesmente escuro à nossa volta. Foi uma cena tremenda, realista, emocionante para nós que estávamos no palco e penso -e tenho boas razões para acreditar isso- que foi o mesmo para aqueles que estavam nos observando daí em baixo. Uma experiência única porque, apesar de ter assistido varias vezes aos ensaios, foi para mim uma grande surpresa e causa de grande emoção e orgulho. Eu não tinha ideia de quais eram as intenções reais do encenador, mas apreciei o momento porque por um segundo me senti catapultada na realidade daqueles pobres que, na realidade, hoje, infelizmente, enfrentam à serio tudo isso. Foi uma experiência que me ajudou ainda mais a me sentir perto dessa realidade e a me fazer entender que, no final, somos todos um pouco imigrantes.

21 de Setembro de 2017

Hoje foi o dia do último espetáculo. Fiquei muito surpresa e satisfeita porque o espetáculo melhorou bastante em relação ao primeiro dia. Os atores melhoraram suas habilidades interpretativas, eles pareciam muito mais seguros; eu vi uma grande maturação, tanto na atuação quanto nos movimentos. Tudo foi

cuidado nos menores detalhes. As mudanças meticulosas feitas ao longo dos dias - também em termos de som e iluminação - tornaram possível alcançar o mais alto nível de perfeição na performance. Desta vez, durante a cena em que as pessoas foram convidadas a entrar no navio, fiquei na plateia com o resto do público, para observar a cena de outro ponto de vista. A emoção ainda foi diferente: olhar para todas aquelas pessoas próximas umas das outras, dentro de um espaço muito pequeno, incapaz de se mover, me faz sentir desamparada, espectador passivo de um drama em progresso. Foram dois minutos de profunda reflexão. Isso me catapultou na realidade e me fez identificar no meu papel de cidadão, de uma pessoa comum que olha tudo isso em silêncio e omite, porque o problema está longe de si mesmo e não o afeta diretamente. Sinto que uma maior sensibilidade à questão da imigração cresceu em mim. Além disso, eu aprendi que o Teatro é feito todos os dias, que está constantemente evoluindo, transformando-se e constantemente melhorando-se para garantir que os valores e as mensagens chegam dentro das mentes e dos corações dos espectadores.

Anexo 2 – Diário Festival de Viana Do Castelo

10 de Novembro de 2017

Para inaugurar o primeiro dia do Festival de Teatro de Viana Do Castelo, algumas escolas de Viana foram convidadas a participar da iniciativa "Leva-me Ao Teatro", ou seja à reprodução vivente de um Logotipo Humano composto pela escrita "TEATRO" no chão. A reunião teve lugar às 11 horas na Praça da Liberdade. Foi bom ver a participação de tantas pessoas, mas acima de tudo foi bom ver adultos e crianças respirar tanto torcedor. Um drone tirou a cena de cima e imortalizou este emocionante momento, iniciando esta primeira nova edição do Festival. À tarde, fui ao Teatro de Sá Miranda para me juntar a equipa e começar a organizar os preparativos para o primeiro espetáculo desta noite. Todos os membros da equipa desempenham um papel, o meu é vender gadgets com o logotipo do festival - t-shirts, sacos e crachás - na entrada do Teatro e ajudar quem, quando necessário, precisa de uma mão para completar o seu trabalho. As coisas a fazer não faltam: é necessário distribuir t-shirts para todos aqueles que trabalharão no Teatro durante estes 8 dias de Festival; arrumar os programas a serem distribuídos antes de cada espetáculo e os questionários. Após uma breve pausa, voltamos a trabalhar às 20h30 para começar a montar a exposição para venda de gadgets. Às 21h00, as portas do Teatro foram abertas. O espetáculo deste primeiro dia foi "Rei Lear" encenado pelo Ensemble Sociedade de Actores, pelo Teatro Municipal de Bragança e pelo Teatro Nacional de São João. O texto é de William Shakespeare: conta de um Rei, de um homem que abandona levianamente as funções que lhe competem e, publicamente, declara o amor das filhas como mercadoria - que vale mais ou menos segundo a profusão e beleza das palavras que o exprimem - a sua cegueira, arrogância e vaidade provocam um tal cataclismo que é como se o eixo da terra se desviasse para lhe inscrever na e no espírito o que ter nada quando se teve tudo. O espetáculo foi dividido em dois atos. No primeiro ato, o cenário consiste em duas cortinas vermelhas aveludadas - formando duas traseiras laterais mais ou menos no centro do palco - que deixam uma abertura no meio para permitir a passagem de personagens como se fosse

uma porta. No topo desta abertura, um semi-cubo cinza - de um material ondulado - composto por dois lados, que confere maior dinamismo e maior profundidade ao espaço em palco. Além disso, havia: um trono no centro da cena e dois bancos simples ao lado. No segundo ato, a cenografia é quase inexistente. Do topo do palco, o semi-cubo desceu ao palco e formou uma casa, um refúgio. Atrás do cubo, foi colocado um pano branco no qual várias luzes foram projetadas - predominantemente azul. Não pude deixar de notar que, entre o primeiro ato e o segundo ato, foram usados tons de luzes em contraste nítido, de fato: no primeiro ato havia predominantemente uma cor de luz vermelha associada frequentemente a perigo, força, guerra, poder, amor, paixão e determinação - que simularam o humor do personagem e enfatizaram a gravidade de algumas cenas muito fortes; No segundo ato, no entanto, a luz é azul - cor associada à sabedoria, verdade, confiança, confiança e sinceridade - e representa a mudança na alma do Rei Lear, que agora está em uma situação de grande desconforto e arrependimento. Foi um ótimo espetáculo e, mais uma vez, tive a confirmação de como a luz pode influenciar as emoções dos espectadores e transmitir o humor dos personagens.

11 de Novembro de 2017

Hoje fui ao Teatro às 20h30. Organizei a mesa de vendas e esperei que estiverem abertos as portas para o público. Penso que estas poucas horas atrás do balcão de vendas estão me ajudando a desbloquear minha timidez e a me integrar ao resto da equipa. Estou feliz em poder ajudar a Companhia; está a criar-se um ambiente de trabalho agradável, eles são todos gentis e úteis, se preocupam e me perguntam continuamente se preciso de ajuda, me fazem sentir bem e me cumprimentam pelos resultados obtidos no final do dia. Esta noite, antes do espetáculo, tivemos a presença da Zé Pedro Associação Musical e da sua banda de gaitas de foles, que nos presentearam com duas músicas e depois foi encenado “O Grande Tratado de Encenação”, do TEP - Teatro Experimental do Porto, com encenação de Gonçalo Amorim e interpretação de Sara Barros Leitão, Catarina Gomes e Paulo Mota. Em 1962, António Pedro escreve “Pequeno Tratado da Encenação”, uma obra que introduz em Portugal uma discussão estruturante para a aventura do Teatro de arte europeu – a defesa da encenação como um discurso

organizador do espetáculo e como um dispositivo revelador de uma visão única e autoral. A partir da obra de António Pedro, os encenador Gonçalo Amorim contruiu uma situação dramática onde três jovens, no Portugal dos anos 1950, discutem a utopia de um país novo, como se de um no espetáculo de Teatro se tratasse. Lá fora pressente-se que o mundo se transforma. Cá dentro, aproveitando a energia dos melhores anos da juventude, projeta-se, lê-se, discute-se, argumenta-se sobre qual melhor maneira de construir um país novo/um novo espetáculo. Este espetáculo é o primeiro da Trilogia da Juventude, ao qual segue “A Tecedeira que lia a Zola” e “Maioria Absoluta”. O cenário foi feito por Catarina Barros, cenógrafa contemporânea portuguesa. Os atores se moviam dentro da sala de uma casa - composta de duas paredes de madeira verde e um telhado inclinado como uma mansarda - decorados como uma casa típica dos anos 50. As paredes foram colocadas horizontalmente nos lados do palco para permitir uma visão aberta, plena e completa da sala para fazer participar o público na cena. No final do espetáculo, houve uma breve conversa com o encenador e os atores, os quais contaram como a ideia de criar esse espetáculo nasceu e como foram inspirados pelo texto de António Pedro, grande encenador português. Também foi mencionado que o mesmo cenário usado para este espetáculo também será usado para o espetáculo de amanhã "O Sonho de Pedro" encenado pelo Teatro do Noroeste - CDV. Penso que a ideia de compartilhar o cenário é uma forma de compartilhar a admiração de ambas as companhias de Teatro em relação a uma figura tão importante quanto a de António Pedro e -além revelar-se útil para mostrar a versatilidade da cenógrafa Caterina Barros- penso que será muito curioso ver como o cenário se adapte as diferenças entre os dois espetáculos.

12 de Novembro de 2017

Hoje, antes do espetáculo, tivemos a presença da Orquestra Ligeira Sopro de Cordas do Outeiro (Grupo de Cavaquinhos) a tocar músicas originais. O espetáculo desta tarde, foi feito em parceria com a companhia do Teatro Experimental do Porto. A peça “O Sonho de Pedro”, feito pela companhia do Teatro do Noroeste – Centro Dramático de Viana, é um espetáculo para toda a família. É uma peça de homenagem a António Pedro para dar a conhecer a obra

do encenador, poeta, ficcionista, cronista, crítico de arte, pintor, escultor, ceramista. Trata-se de um projeto muito emocionante, também porque foi possível juntar estas duas realidades destes dois projetos, que são o do Teatro do Porto e o trabalho do Teatro do Noroeste. Em 24 horas vemos no mesmo espaço dois projetos tão diferentes, mas que fazem sentido, porque inspirados pelo mesmo personagem, pela mesma figura, que foi o António Pedro. Para quem foi a conversa de ontem, sabe que o trabalho de Gonçalo Amorim estava ligado a obra escrita pelo António Pedro (portanto não foi um espetáculo biográfico) mas também estava ligado à uma aceção educativa, porque fornecia algumas ideias e noções sobre a arte. Por outro lado, o trabalho de hoje influenciou-se à uma educação para as crianças, mas que também todos podiam ver; ou seja embora isto seja mesmo um espetáculo biográfico, parece de alguma forma educativo para explicar o que é o Teatro as crianças. O objetivo desta produção teatral do Teatro do Noroeste - CVD prende-se com a necessidade de dar a conhecer o seu trabalho às gerações mais jovens, aliás, o António Pedro é uma figura quase completamente desconhecida. Por isso, foi vontade da companhia do Teatro do Noroeste – CDV fazer este espetáculo o mais possível orientado para um público a partir da faixa etária de 6 anos - idade em que o António Pedro parece completamente desconhecido- até os adultos, os quais quase com certeza nunca ouviram falar dele como nesta dimensão. O António Pedro foi em contacto com todas estas personagens, tudo o que está no espetáculo não é ficção, é realidade. O texto foi escrito pelo Ricardo Simões, um texto completamente original e inédito, foi feito a partir da recolha de material, pelo menos que existe, sobre a vida de António Pedro, é tudo real, e foi obrigatório para os atores da companhia do Teatro do Noroeste – CDV, conhecer o António Pedro na sua obra escrita antes de a pôr em encenação. Mas conhece-lo na sua verdadeira dimensão foi uma descoberta também para os mesmos atores, porque o António Pedro dominou a pintura, a escultura, a cerâmica e conviveu com estes personagens: tive em Paris com Joan Miró, com Maria Helena Vieira Da Silva, foi responsável - mais tarde- da primeira enorme exposição da cultura em Lisboa da Maria Helena Vieira Da Silva; portanto é uma figura incontornável. É um orgulho enorme para a companhia representar este espetáculo porque de alguma forma sabem que não estão só a formar espectadores do Teatro, mas estão a formar pessoas. O espetáculo foi feito pela escola e tive um objectivo muito completo, foi o

espetáculo, a oferta do ano letivo passado do Teatro do Noroeste – CDV para as escolas de Viana e não só, mas foi também a oferta deles e a diferença deles relativamente aos espetáculos que fizeram nos últimos três anos e portanto quiseram virar e deixar os clássicos e fazer outra oferta de espetáculo. O Teatro é criar uma equipa de pessoas. Em particular neste espetáculo, o trabalho de toda a equipa foi fundamental para que as crianças conheçam este lado e vejam esta magia. Uma personagem importante deste espetáculo foi a Letra “i”, um amigo imaginário do Pedro que o acompanha neste caminho e o incita ao jogo, usa histórias e observa o Pedro do lado de fora; o aconselha e só o Pedro o pode ver. Foi interessante perceber como eles inseriram esta personagem em uma coisa tão factual, tão real, e perceber como eles conseguiram inserir esta figura - fazendo na maneira que os outros personagens não o ouvissem. A letra “i” é a letra das palavras “impossível” e “imaginação”, palavras que lembram e se referem a uma das mais famosas frases do António Pedro: “SÓ O IMPOSSÍVEL VALE A APENA”.

13 de Novembro de 2017

Esta manhã recebemos a visita das MONSERRITAS (alunas do Curso Profissional de Animador Sociocultural da Escola Secundária de Monserrate), que apresentaram no foyer do Teatro "Era Uma Vez...", um pequeno espetáculo de marionetas. Esta tarde, antes do espetáculo, o agrupamento de Escola Pintor José de Brito trouxeram uma animação relativa ao Dia dos Mortos.

A peça “Como um Carrossel” foi feita pelo Teatro de Marionetas do Porto e pelo Teatro Municipal de Matosinhos Constantino Nery. Foi escrito e encenado por João Paulo Seara Cardoso (1956-2010) em 2006 para o Teatro de Marionetas do Porto. “Como um Carrossel” é uma nova criação com base no texto “Como um Carrossel à Volta do Sol”. Nesta nova versão, além de uma reescrita, foram incluídos momentos em Língua Gestual Portuguesa, num gesto de aproximação a mais pessoas. Esta peça conta a história de uma menina que vai crescendo numa espécie de viagem ao longo da qual muitas perguntas são lançadas e estimulam a sua relação com o mundo, e representa também a caminhada pela vida, entre a alegria e a tristeza, o medo e a esperança, um texto que incentiva o voo imaginativo das crianças. O público viaja através do olhar aberto dessa menina e

da forma espontânea como se relaciona com a vida. A encenação e a cenografia foram feitas por Isabel Barros. A cenografia é constituída por um lenço no fundo do palco - para projetar luzes e imagens - e três mesas com rodas, sobre as quais os personagens se mexem. Os atores na cena são dois: uma mulher – a qual parece o alter-ego da marioneta/menina-; e um homem – o qual parece ser o alter-ego da vida/morte-. O homem responde continuamente as perguntas da menina, a qual é curiosa de saber sempre mais sobre as coisas. A marioneta da menina não fica sempre na cena: parece que ela de repente ganhe vida e torne-se humana. Há cenas da pergunta e resposta muito rápidas, assim como são os adereços que entram e saem do palco. Muitas frases são repetidas como para hipnotizar e sublinhar a importância de um conceito, mas também para ajudar a fixar as palavras nas mentes das crianças – sendo um espetáculo para crianças a partir de três anos -. No final do espetáculo foi feita uma conversa com os dois atores. Aprendi que uma marioneta demora muito tempo para ser feita e que não sempre as marionetas são fáceis de manobrar. Cada marioneta tem uma vida própria e uma sua própria maneira de manipular, não é possível dizer que todas as marionetas se manobram na mesma maneira porque isso depende muito do tamanho, do peso e sobretudo depende do que se quer fazer com a marioneta. “Eu manipulo, mas ela conduz”, isto o que responde a atriz, entendendo que é a mesma marioneta a sugerir os movimentos que ela deve fazer.

14 de Novembro de 2017

Esta manhã, os Viana Bombos - Casa dos Rapazes de Viana do Castelo ajudaram-nos a animar a Praça da República. Mais uma iniciativa no âmbito do "Partilhamos?" - Programação Paralela Educativa e Inclusiva do Festival de Teatro de Viana do Castelo. Antes do espetáculo começar, foi feita uma animação no foyer, com a presença da Academia de Música de Viana do Castelo. Depois a tarde, as 18h30, foi representada a peça "Guarda Mundos", pelo Teatro da Didascália. Foi um espetáculo construído sobre um objeto muito particular: o guarda-fatos. Este objeto é na infância símbolo de refúgio e de portal para uma outra dimensão, capaz de atrair a curiosidade das crianças e as catapultar para o universo da imaginação. A peça explora universos fantásticos através do jogo com

peças de roupa, lençóis, peluches, cabides. Um espetáculo muito dinâmico, que leva à questões, como: que memórias estão presentes na roupa que vestimos ou nos objectos que utilizamos ao longo de uma vida? Que histórias ficam guardadas em gavetas? O que guarda um guarda-fatos?

O cenário, feita por Sandra Neves, foi representado por um guarda-fatos, tão grande como uma sala, onde os atores podiam entrar e se mover no meio das roupas, podiam aparecer e desaparecer das grandes gavetas e fazer verdadeiros jogos mágicos. O resultado foi uma viagem vertiginosa, um espetáculo acrobático, com uma forte componente visual e simultaneamente mágico e hilariante. Foi um mergulho no espaço íntimo, uma viagem pelo imaginário individual com uma paisagem recheada de medos, desejos e sonhos.

15 de Novembro de 2017

Esta manhã, na Sala Ensaios do Teatro, recebemos a visita da Oficina de Cabeçudos da APPACDM. Esta tarde, antes do espetáculo, tivemos a presença das MONSERRITAS (alunas do Curso Profissional de Animador Sociocultural Turma 12º U – Escola Secundaria de Monserrate). O espetáculo desta noite, “Auto da Índia” foi representado por uma companhia teatral muito recente do Alto Minho: Krisálida. A trama conta de uma mulher que, no esplendor da juventude, vê o seu marido partir para a Índia, destino incerto de onde provinham muitas riquezas. Este é o retrato do quotidiano quinhentista, de uma mulher, entre tantas outras, durante o apogeu dos Descobrimentos, que vendo o seu marido partir na Armada de Tristão da Cunha, em busca de fortuna e glória, optou por desafiar as suas obrigações morais de mulher casada e ser feliz à sua maneira, durante a ausência do seu marido. O texto inspira-se a obra escrita por Gil Vicente, apresentado pela primeira vez no ano de 1509, em Almada. Foi uma das primeira peça de Teatro da Península Ibérica a ter uma intriga, ao invés de ser apenas um mero monólogo teatral recitado por um individuo. Foi também a primeira "Farsa" ou seja, uma sátira social que mistura comédia e crítica aos maus costumes, e apresenta uma história cómica onde denuncia as práticas de adultério cometidas pelas esposas dos navegadores e marinheiros que, na longa ausência dos maridos, não tinham pudor nenhum em traí-los. O "Auto da Índia" é uma peça do seu tempo, passada

numa altura em que os portos em Portugal estavam constantemente cheios de embarcações que chegavam e partiam, em que os cais eram inundados com mercadorias nunca antes vistas e com estrangeiros que vinham de todos os cantos da Europa para as comprar. Há uma certa ironia no uso do título da peça, pois ela não fala sobre a expansão ultramarina na Índia. Gil Vicente, como autor satírico que era, preferiu explorar as suas consequências nas relações matrimoniais, expondo, de forma cómica, aquilo que ocorria entre os casais em que o marido passava longos meses em alto mar e a mulher ficava sozinha em casa. Mas, ao mesmo tempo, ele não criticava a posição da Constança, porque naquela época Lisboa estava a tornar-se uma cidade muito cosmopolita e portanto os costumes mudaram-se, depois da inquisição é que vem por ordem as coisas, mas na realidade, atrás a visão moralista que existe muitas vezes na própria consciência, a juventude não salva muito. Com a reinterpretação desta peça, a companhia Krisálida queria abordar esta história da “Auto da Índia” de uma outra forma, de uma outra perspectiva talvez. Eles não queriam tanto por a constância sobre aquela luz de mulher adúltera que trai por trair, mas assim perceber que ela tem o seu círculo natural e faz aquilo que era a circunstância da época depois o Descobrimentos e visava com muitas outras mulheres com factos de maridos irem para fora em busca de mais riqueza, numa viagem que durava três anos. A estética do espetáculo pareceu quase uma “sitcom visiva” tentando claramente fugir da linha renascentista/vicentina e aproxima-la a uma linguagem mais televisiva. Foi possível comunicar isso através a cenografia, a qual consistia em três portas, das quais os personagens - marcados pelo ritmo da música de fundo - saíam e entravam dando dinamismo às cenas e dando a impressão do tempo que passava. Gil Vicente foi um inventor em Portugal de “media de portas”, foi a primeira história de enredo da história do Teatro português, ou seja a primeira peça que constituiu um enredo com personagens e que tem peças que são inspiradas em novelas medievais. O objectivo não foi fazer uma coisa diferente, mas foi realçar o facto do que Gil Vicente é que já estava o mundo a frente da sua época. Foi feita uma pesquisa para chegar em este aspecto e ter uma certeza da realidade que Gil Vicente tinha, de modo a retratar o real (atual) e ficcioná-lo de uma forma cómica. O maior desafio para a companhia foi, sem dúvida, não se afastar muito da daquela realidade.

Hoje as 11h00, na Sala Ensaios do Teatro, recebemos a visita da Oficina de Papel, e na noite, antes do espetáculo, mais uma exibição das MONSERRITAS (alunas do Curso Profissional de Animador Sociocultural Turma 12º U – Escola Secundaria de Monserrate). Como todos os dias, fui ao Teatro para organizar a mesa de vendas e esperar que estiverem abertos as portas para o público. O espetáculo representa a 13º produção da companhia Peripécia Teatro de Vila Real, numero que coincide também com o seu 13º aniversário. Os três pastorinhos são personagens da primeira criação desta companhia, estreada em Maio 2004: “IBERIA – A Louca Historia de uma Península”. Tendo em conta estes sinais, o espetáculo tem o título “13” e estreou em Maio de 2017 a Benedita, Conselho de Alcobaça. A companhia descreve a peça como um espetáculo que não segue uma linha narrativa próxima ao thriller bíblico, nem uma linha cômica sobre a fé paranormal. Também não segue uma linha satírica sobre o fanatismo milagreiro nem uma linha dramática sobre três crianças num Portugal profundo, em plena Primeira Grande Guerra, à procura do amor e da proteção que lhes faltou. O espetáculo “13” é um nó cego entre todas estas linhas. A peça recebeu muitas críticas, positivas e negativas, pois é um tema quase tabu sobre o qual não é fácil falar sem filtros. As reações, durante as várias representações em diferentes teatros, as polémicas foram muitas, alguns não gostaram até que saíram da sala. Mas, embora isso, a companhia demonstrou de ter um estilo único e de ter grande capacidade e coragem de abordar um tema como este, mesmo porque em 2017 celebra-se o 100º aniversario das aparições de Fátima. O cenário deste espetáculo foi formado por uma série de guarda-chuvas abertos, com os quais inicialmente os atores costumavam criar dois "muros paralelos" dos quais aparecer e desaparecer para mudar seus papéis a serem interpretados. Os guarda-chuvas abertos também foram usados como uma nave espacial (nas cenas onde, ironicamente, uma família de alienígenas chegou à Terra para exterminar a raça humana) e foram usadas como gravadores e walkie-talkie; enquanto às vezes usavam também guarda-chuvas fechados para simular os registros contábeis do Papa. Em algumas cenas, foram feitas campanhas publicitárias para ver os guarda-chuvas, como se não fossem apenas objetos triviais para se abrigar da chuva, mas como se fossem objetos que pudessem ser usado para executar

qualquer função. Tudo isso, na minha opinião, tem usado para simular uma metáfora que simboliza a sociedade moderna, em particular a realidade ligada à igreja, onde as mentiras são vendidas e as pessoas a compram. Eles também usaram sacolas de plástico de várias cores para simular chapéus, barbas, máscaras.

17 de Novembro de 2017

Esta manhã, as MONSERRITAS - alunas do Curso Profissional de Animador Sociocultural Turma 12º U – Escola Secundaria de Monserrate - animaram a Praça da República com o flash mob "Manifesto Anti-Intolerância". Esta noite, antes do espetáculo, tivemos a presença da HINOPORTUNA – Tuna Academica do IPVC – a tocar para o público duas músicas, nomeadamente fizeram uma interpretação da música de Amalia Rodrigues “Havemos de ir a Viana” que fez cantar e dançar todas as pessoas presentes. O espetáculo de hoje "As Criadas", pela CTB - Companhia de Teatro de Braga e Seiva Trupe - Teatro Vivo, inspira-se ao texto de Jean Genet. É uma história que se repete sem fim, como numa matrioska (o texto dentro do texto dentro do texto). Fala de duas irmãs devotas e humildes, duas assassinas que treinam o odio para atingir o indizível, que experimentam; duas criadas que vestem gestos da patroa numa aliança de sangue. Claire e Solange são irmãs e criadas da Madame. Vivem numa casa que não é a delas, usam as roupas que a madame já não quer e até beneficiam da sua condescendência e afeição apesar de a madame lhes trocar frequentemente os nomes. Nada têm delas. Nem sequer direito ao nome próprio. Naquele ambiente concentracionário como um ringue de boxe espelhado, as irmãs alimentam-se do ódio e do fascínio que sentem pela madame: os seus amantes, os seus vestidos, os seus casacos de peles, os seus passeios. Na sua ausência vivem a fantasia de serem ela, vestem-lhe as roupas, usam-lhe a maquilhagem, satirizam-lhe os gestos, a voz, antecipam-lhe gulosamente a morte. Neste quarto, enquanto fantasiam as suas vidas, o crime é apenas a continuidade do seu atrevimento, da sua provocação. O crime vai-se impondo como o único gesto possível contra a total ausência de sentido das suas vidas, e entretanto o delírio e a excitação antecipada pelo crime crescem em um climax. O cenário foi

composto por uma sala, ou melhor, por uma prisão no centro do palco, com televisões colocadas no chão - fora da prisão -, conectadas a uma câmara que retoma as cenas de cima.

18 de Novembre de 2017

Hoje é o último dia do Festival. Antes do espetáculo, as Cantadeiras do Vale do Neiva cantaram para o público. A seguir, a peça de hoje: “Subterraneo”. O espetáculo inspira-se ao texto homónimo de Dostoiévski, que definiu o mundo que criou nessas páginas como “estranho, áspero e louco”. Hoje, com encenação de Luis Araujo e com uma nova dramaturgia de Nuno Cardoso, este espetáculo quer representar a voz de um homem acossado que se entrega a um monólogo pleno de desencontros e contradições interiores. A peça parte de “Cadernos de Subterraneo”, ponto de viragem na obra de Dostoiévski, que antecederia e marcaria as suas principais obras, despertando de forma implacável uma nova consciência sobre o lugar do homem na sociedade e avançando para territórios não explorados da literatura, o que levaria George Stein a considera-lo, em termos formais, o mais decisivo texto para modernidade literária. “Subterraneo” é um monólogo que constantemente se reinventa como falso diálogo com interlocutores imaginários, fingindo respostas que de imediato desmonta, num jogo de espelhos onde fuga e confronto se equivalem, aqui exposto na solidão do palco.